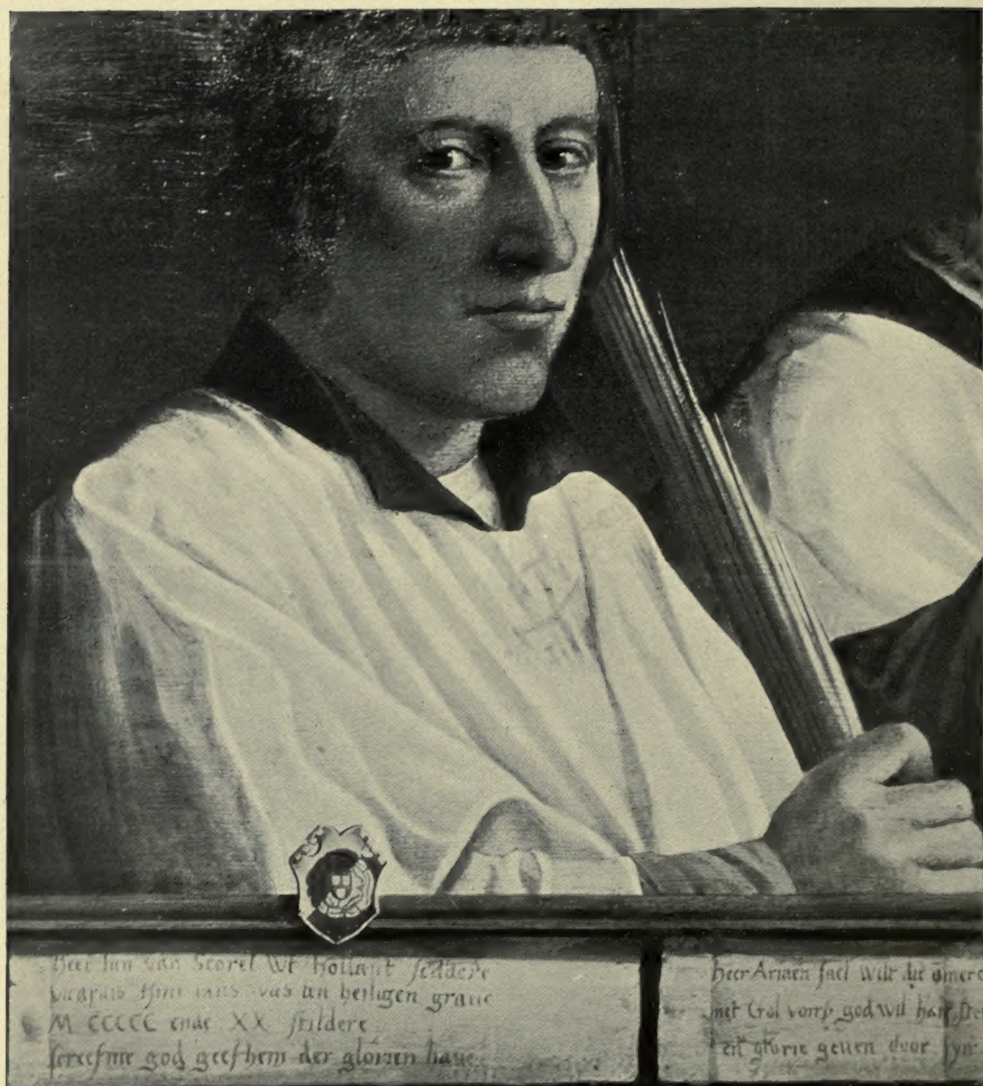


JAN VAN SCOREL



JAN VAN SCOREL



Portrait de Jean van Scorel par lui même, à l'âge de trente ans (parmi les membres de la Confrérie de Jérusalem). Musée Municipal à Utrecht.

JAN VAN SCOREL

PEINTRE DE LA RENAISSANCE HOLLANDAISE

PAR

G. J. HOOGEWERFF

AVEC 66 PLANCHES HORS TEXTE



LA HAYE
MARTINUS NIJHOFF
1923

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

Une première rédaction de cette étude ayant paru en 1914 dans la revue „Onze Eeuw" (sans illustrations), j'avais l'intention de la faire suivre par une monographie plus complète; mais la guerre vint entraver ce projet. Si regrettable que fût ce délai, il m'a procuré un avantage: car j'ai depuis profité des recherches importantes, faites par MM. van Gelder et Sterck, et publiées par eux dans ces dernières années. En outre, plusieurs œuvres de Scorel, qui en 1914 n'étaient pas encore connues, ont pu être étudiées dans ce volume.

Mon but a été de donner une documentation aussi complète que possible sur la vie et l'oeuvre du maître, et de tracer sa personnalité comme homme de la Renaissance.

C'est à dessein que je ne suis pas entré pour chaque tableau dans une description détaillée, qui risquerait de distraire l'attention du sujet principal. Les différents aspects que présente l'art du maître furent analysés partout où ils demandaient notre attention spéciale. La technique de Scorel est tantôt réfléchie, tantôt d'une grande souplesse, et dans un chef-d'oeuvre tel que la S^{te}. Marie-Madeleine, on trouve réunies les deux qualités. À mon avis, c'est dans ce tableau que s'est le mieux manifestée la puissance spirituelle de l'artiste. — Le regard de la femme n'est point sévère, mais attentif et décidé. Loin de demander notre indulgence, il commande le respect. Un air enjoué et vaguement moqueur se lit autour des lèvres; — s'ouvrirent-elles jamais pour la prière fervente de la pénitence? . . . . On n'est pas entièrement à l'aise en présence de cette beauté plutôt parnassienne que céleste, qui attire à la fois et tient à distance, devant cette Sainte gracieuse qui apparaît à nos yeux comme une Sibylle. Le vêtement est richement orné de perles, mais

la couleur en est foncée et sobre; le rouge de l'étoffe orientale qui couvre les genoux n'a rien d'éclatant; mais la figure glorifiée se dresse triomphante dans la lumière sereine qui éclaire le paysage de rêve.

Si Scorel sait mettre tout cela dans cette oeuvre, comment alors peut-on l'appeler cérébral? Ses couleurs, loin d'être ennuyeuses comme celles des romanistes „purs" qu'étaient les Brabançons, savent nous fasciner: le rouge cramoisi, le jaune safran, le vert, qui chez lui est toujours si vif.— Et combien son talent est varié! Prenons deux œuvres pour lesquelles Michel-Ange a servi d'exemple: quel mouvement impétueux dans la scène où David triomphe au bruit des clairons, quel calme, quelle tranquillité dans celle où le Bon Samaritain assiste le voyageur. Scorel, nulle part extatique et rarement sublime, n'est jamais fade.

Le second chapitre expose comment Scorel, en route pour Venise, paraît arriver par hasard dans le village d'Obervellach; là, le seigneur du château, Christophe Frangipani, profitant de sa présence, le chargea, en 1520, de peindre un triptyque pour sa chapelle. Ce fut la première en date des oeuvres du maître, parmi celles qui nous sont connues. Nous savons par van Mander que Scorel venait de Nuremberg, où il avait travaillé dans l'atelier d'Albert Dürer. Or, une étude sur ce peintre allemand m'a appris qu'il était à cette époque en relation avec le beau-frère de Frangipani, le cardinal bien connu Mathieu Lang von Wellenberg, qui était chancelier de Charles-Quint, et, depuis 1519, archevêque de Salzberg[1]). Il est donc fort vraisemblable que Dürer a recommandé son élève au cardinal, qui se trouvait alors à Augsbourg. Cette circonstance vient confirmer notre hypothèse que Scorel est arrivé à Obervellach comme faisant partie de la suite de Mathieu Lang, ou que, du moins, c'est grâce au cardinal que le peintre aura reçu la commande.

M. Friedländer, établissant la caractéristique du retable d'Obervellach, fait très justement remarquer que cette oeuvre renferme des éléments disparates, qui indiquent une personnalité non encore bien arrêtée et prête à

---

[1]) Thausing, Dürer. Leipzig 1884, I, p. 156.

embrasser un idéal nouveau [1]). C'est le triptyque de la famille Lochorst (1525), connu depuis peu, qui nous montre combien le séjour de Rome et de Venise a poussé le maître dans une autre voie. Dans les pages suivantes, la question est posée de savoir si l'art de Scorel gagna véritablement à cette nouvelle orientation.

Parmi les oeuvres de la première période (1520—1535), plusieurs portent une date, tandis que pour les autres l'authenticité et la date sont établies par des documents. Le dernier ouvrage de cette période est le panneau de 1537, qui figure le Bon Samaritain et appartient à M. Derkinderen.

L'authenticité des oeuvres de la seconde période, qui s'étend jusqu'au portrait d'Arent van der Dussen (1550), est également certaine, bien qu'il soit difficile d'assigner à certains morceaux de ce groupe leur date exacte.

Par contre, l'attribution des peintures qu'on place entre 1550 et 1562 (année de la mort du maître), repose sur des hypothèses. Pour un seul ouvrage l'authenticité est mise hors de doute: c'est le triptyque de Wezelaar, que l'auteur d'abord et ensuite M. Friedländer ont admis comme étant une oeuvre de Scorel. L'auteur est persuadé que les deux portraits de Jean Diert et de sa femme, exposés au Musée Épiscopal d'Harlem, sont la conséquence des ouvrages antérieurs et caractérisent la dernière manière de Scorel; mais il accorde qu'aucune preuve formelle de l'authenticité de ces oeuvres ne peut être alléguée.

Pour l'orthographe du nom de Scorel, on a choisi celle que donna le maître lui-même, et non pas cette autre, plus récente, que l'on trouve chez van Mander et Buchelius (Schoorel).

Les triptyques d'Obervellach et de Lochorst sont reproduits ici pour la première fois, le premier en sept, le second en trois planches. Jusqu'ici, l'unique reproduction du retable d'Obervellach était la gravure qui donne une image incomplète du panneau central, et qu'en 1881 publia Schei-

---

[1]) Von Eyck bis Brueghel, 2me éd. 1921, p. 160.

bler, peu de temps après que le tableau fut découvert. Cette gravure fut reproduite ensuite par Woltmann et Philippi. Je suis très reconnaissant à MM. Herman Egger et Ottokar Frey d'avoir bien voulu me procurer les photographies du triptyque d'Obervellach. D'autres oeuvres fort importantes du maître, telles que l'Adoration des Mages, à Nieuwenbroeck, et quelques portraits, sont aussi reproduites dans ce volume pour la première fois.

Je tiens à nommer ici, avec gratitude, feu M. Samuel Muller Fzn., l'éminent archiviste, conservateur des collections municipales d'Utrecht, qu'en tout temps je trouvai prêt à me faire des communications infiniment précieuses, et qui encouragea mes recherches sur la vie et l'oeuvre de Scorel par son intérêt cordial et soutenu. Puis, je veux exprimer ma gratitude à M. W. Bijleveld, généalogiste, dont les nombreux renseignements furent pour moi de la plus grande valeur; à M. van Riemsdijk, ancien conservateur-général du Musée National et à M. J. Six, professeur à l'Université d'Amsterdam: l'un et l'autre contribuèrent dans une large mesure à faciliter ma tâche; à M. W. Vogelsang, professeur à l'Université d'Utrecht, qui mit à ma disposition les extraits des Archives de Sainte Marie, étudiés pour le compte du „Kunsthistorisch Instituut"; à M. W. Cohen, conservateur du Musée de Dusseldorf, qui me fournit des renseignements sur les oeuvres du maître, découvertes par lui, à Besançon et à Wiesbade; à M. H. P. Coster, directeur des Archives de Groningue, qui me renseigna sur le portrait de Daniel Gelmer et sa famille; et au Rév. Père J. Vosté, O. P., professeur au Collège Angélique de Rome, qui sut m'éclairer sur le séjour de Scorel à Jérusalem. Je remercie encore les propriétaires des tableaux qui eurent l'obligeance de me procurer des photographies.

I

INTRODUCTION

Lorsque Carel van Mander, dans son „Livre des Peintres" (1604), décrit la vie de Jean van Scorel immédiatement après celle de Pierre Breughel l'Ancien, il les considère sans doute comme des contemporains parce que les deux maîtres sont morts à une distance de quelques années: Scorel en 1562, Breughel en 1569. En réalité, l'artiste hollandais était l'aîné du Brabançon de toute une génération.

Il semble qu'il y ait de l'audace à évoquer au début d'une étude qui aura pour objet Jean van Scorel, le Breughel des Paysans. Du moins ceux-là penseront ainsi, qui ont l'habitude de regarder et de condamner l'art du premier avec certaines idées préconçues. On ne peut pas dire que les couleurs de Breughel soient d'une grande richesse; cependant, à côté de ses oeuvres, on verrait pâlir quelques „Mise en croix" et quelques Madones — au dessin informe — qui passent pour des tableaux de Scorei.

Il n'y a là rien d'étrange ou d'inquiétant: auprès des conceptions émouvantes de Breughel le „Drôle", tant de choses deviennent insignifiantes! Mais dans le cas de Scorel, qui a vraiment été trop stigmatisé comme peintre du „romanisme", juger tout l'oeuvre d'après ces quelques tableaux serait pour le moins injuste. Le petit portrait, plein d'esprit, d'Agathe van Schoonhoven, de la collection Doria à Rome, les six tableaux fort intéressants du Musée National à Amsterdam, le „Baptême du Christ" — remarquable surtout par son coloris — au Musée „Frans Hals" à Harlem, ne pâliraient certes pas à côté des meilleures oeuvres de Pierre Breughel; bien au contraire, leur caractère

propre n'en serait que plus apparent. Ce n'est pas dire que Scorel soit l'égal de Breughel. Dans le domaine de l'art il y a, tout au plus, affinité; égalité absolue, jamais.

En parlant de Scorel on pense involontairement à un groupe de trois grands peintres: d'abord au fils de paysans, né à Bréda; puis à Jean, qui reçut le nom de son village „Scorel", ainsi que Breughel „homo novus" dans l'art; enfin, à côté de ces deux-là, au génie merveilleux de Luc de Leyde, artiste précoce, fils d'un peintre.

C'est sans intention que Scorel est placé ici au milieu des deux autres; mais, bien qu'il soit impossible d'assigner un „rang" à chacun des trois, on pourrait défendre cette façon de les grouper. Breughel et Luc de Leyde sont des talents plus originaux, qui, à travers leur développement, sont demeurés eux-mêmes; Scorel, lui, est une nature moins inconsciente: il emprunte, et sait s'approprier tout ce qui peut enrichir son art. Ce qu'il emprunte ailleurs, il ne le prend pas servilement et sans modifications, mais il s'efforce de le pénétrer à fond, faisant preuve de cet esprit réfléchi que parfois — et à tort — on reproche également à Mabuse et à Van Orley. Il est certain que Scorel est bien plus représentatif d'une époque et d'une civilisation que Breughel, — qui toutefois lui aussi professe l'esprit de son temps — et plus aussi que Luc de Leyde, qui, mort prématurément, n'a jamais donné toute sa mesure, et dont l'oeuvre, quelque sublime qu'il soit, est tant soit peu morcelé.

Scorel est pour le seizième siècle hollandais le „point central", vers lequel convergent la plupart des lignes. Il fut le premier des artistes hollandais qui partit pour l'Italie afin d'y étudier l'art de la Grande Renaissance. Le premier, il apporta dans le Nord, au dire de son contemporain Vasari, „bien des nouvelles manières de peindre"[1]). Pour le seizième siècle Scorel est le maître le plus central par ceci encore, que presque toutes les lignes — mais pourtant pas toutes — partent de lui.

---

[1]) Giorgio Vasari, „Le vite . . . . *etc*". Firenze, Le Monnier (1857), XIII, p. 151: „Giovanni Schoorl, canonico di Utrecht, il quale portò in Fiandra molti nuovi modi di pitture cavati d'Italia".

Laissons Breughel; Luc de Leyde a fait à peine école comme peintre; mais l'art de Scorel s'est continué et s'est développé au point de dominer toute une époque. Un maître au talent si varié, qui pour le portrait eut comme élève un Antonio Moro [1]), et qui comme peintre de tableaux d'histoire trouva un apôtre zélé en Maarten van Heemskerk [2]), mérite d'être examiné plus à fond qu'on ne l'a fait jusqu'ici. Toute proportion gardée — non pas par sa grandeur, évidemment, mais par son influence, et surtout par la durée de son influence, — Scorel a même une plus grande signification pour le 16me siècle que Rembrandt pour le 17me. Si la peinture hollandaise du 17me siècle fut à tel point riche et variée qu'elle ne put même pas être dominée par un génie puissant comme Rembrandt, cette richesse et cette variété sont sans doute dues en partie aux forces qui se sont réunies dans l'art de Scorel et qui ensuite ont rayonné de là.

C'est précisément par cet esprit réfléchi, qu'on sent dans sa façon de présenter les sujets, et par sa facilité d'exécution, que Scorel exerça une si grande influence. Avec un regard qui voyait clair et un esprit pénétrant, il observait les choses et les rendait; quelquefois peut-être d'une façon trop cérébrale. Car, ce qui le caractérise encore, c'est une culture extraordinaire, une richesse intellectuelle, qui a manqué tant à Breughel qu'à Luc de Leyde — ce qui du reste n'a pas nui à leur personnalité — et que même Dürer n'a pas possédée à un degré aussi élevé. Scorel, non seulement peintre, mais également bon architecte, et en même temps ingénieur, musicien, poète, latiniste, élève des humanistes et à son tour ami de Janus Secundus et d'Alardus Amstelredamus, fut pour l'art hollandais ce qu'Érasme a été dans le domaine de la philologie, c'est à dire: l'homme de la Renaissance, — à un moindre degré, il est vrai, mais dans toutes les formes de son *activité*. Il fut artiste et humaniste en même temps.

Scorel, qui ne vaut ni Érasme comme intelligence, ni Léonard comme

---

[1]) Henri Hymans, „Antonio Moro, son oeuvre et son temps". Bruxelles, G. van Oest et Cie. éd. 1910.

[2]) Léon Preibisz, „Martin van Heemskerck". Leipzig. Klinkhardt und Biermann, éd. 1911.

talent, a pourtant une certaine affinité avec ces deux contemporains, et sans doute il se sentit un esprit universel autant que ceux-là, mais d'une façon qui lui était propre. Songeant à la grandeur d'un Léonard de Vinci, on est tenté peut-être de sourire de cette comparaison; tout de même elle est d'une justesse irréfutable, que rendront plus claire les pages suivantes. Scorel aussi fut un esprit rénovateur et scrutateur, possédant une connaissance aussi vaste que variée. En bon Hollandais, bien que personne de condition, il chercha pour ses connaissances techniques et ses expériences des applications pratiques, plus souvent que ne le fit l'artiste italien, qui en général visait plus haut et le dépassa de toute la tête. Cependant on conçoit trés bien Léonard de Vinci étudiant la construction d'une drague ou le desséchement d'un lac, — deux choses dont, a côté de la peinture et de la poésie, s'est occupé Scorel ....

II

LA JEUNESSE

Sur la vie des peintres hollandais du seizième siècle les sources nous renseignent rarement aussi bien qu'en ce qui concerne Jean van Scorel.

Van Mander, dans son „Livre des Peintres", nous apprend que le maître est né le premier août 1495, et qu'il reçut le nom du village où il vit le jour [1]. Comme il n'y a aucune raison de mettre en doute cette date, et que le seul moyen de la contrôler est l'épitaphe, citée par le même van Mander, nous pouvons croire sans scrupule à son exactitude. L'année donnée comme celle où naquit Scorel concorde très bien avec les autres dates de sa vie qui nous sont connues et avec le développement de son art, que nous suivons à travers ses oeuvres.

D'après le livre, plein de qualités, de M. H. Greve sur les sources de Carel van Mander [2], celui-ci doit les détails qu'il nous donne sur la jeunesse de Scorel au peintre Albert Simonsz. d'Harlem et à la veuve van Sonneveldt d'Alkmaar, qui les lui ont racontés personnellement. Ce qu'il peut avoir puisé à des sources écrites, se borne aux quatre mots qui se trouvent dans le „Batavia" d'Hadrianus Junius (imprimé à Leyde en 1588 p. 238): „Joannes Scorelius, pago cognomine". Mais pour établir l'origine du nom, Van Mander, il nous semble, n'avait pas besoin de consulter Junius.

Une autre source, indépendante du livre de Van Mander, nous apprend sur les années d'enfance de Scorel quelques particularités, qui correspondent assez bien avec la biographie, mais qui ont besoin d'être éclaircies.

---

[1]) Ed. 1604. F. 234.

[2]) La Haye, 1903, pages 69, 136 et 158.

Arnout van Buchell, juriste connu et amateur d'art à Utrecht, ayant dit dans ses notices intéressantes sur la peinture (aux environs de 1590), que le père du peintre était le curé du village „Scoorl" [1]), fait ensuite un récit d'où l'on croit pouvoir conclure que le garçon, devenu très jeune orphelin, fut protégé par la famille Egmond du château Nijenborg [2]). Le jeune talent serait alors découvert, selon Van Buchell, par Cornelis Buys, peintre, habitant à Alkmaar, et frère de Jacob Cornelisz. d'Oostzanen, artiste bien connu. — Cornelis Buys travaillait en ce temps-là pour les Egmond, et c'est lui qui a décidé les protecteurs à donner à leur pupille (après quelque enseignement de dessin provisoire) une sérieuse éducation [3]). Scorel étant alors un garçon de dix ou de douze ans, on aurait pu très bien le mettre dans un atelier comme apprenti. L'envoyer d'abord à l'école était faire preuve de perspicacité et de bonnes intentions. Van Mander, racontant la jeunesse de Scorel, parle de ses „amis", et il est probable que par ceux-ci il entend les Egmond, — et peut-être Buys [4]). Mais ce qu'il y a d'étonnant, c'est que ce dernier, une fois les années d'école du garçon finies, n'a pas mis celui-ci dans son propre atelier, ni ne l'a mis en apprentissage chez son frère Jacob. Cornelis Buys était-il déjà mort en 1510? Certainement non. Ou bien le rapport qui aurait existé entre lui et le jeune Scorel est-il une pure invention de Buchelius? Cela paraît peu probable. Reste l'hypothèse que ce Cornelis Buys, nommé par Buchell, ne se soit pas appelé „Cornelis", mais „Cornelisz." (= fils de Cornelis), et ait été ce Guillaume Cornelisz., qui, selon Van Mander, comme nous verrons tout à l'heure, fut le premier maître de Scorel. Cette supposition, au premier abord, semble assez acceptable.

---

[1]) „. . . . . . pastoris pagi Scorel filius."

[2]) Cf. M. J. Six dans la revue „Oud Holland" XIII (1895), p. 97 svv. avec une citation empruntée à G. van Rijn, „Rotterdamsche Librije", 1 Oct. 1891. — Les notes de Buchell se trouvent à présent parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'Université d'Utrecht (mns. 1781). L'auteur de ces pages les publie dans les „Quellenstudien", qui paraissent sous la direction de C. Hofstede de Groot, chez Martinus Nijhoff à La Haye.

[3]) „. . . . . . in quo cum Cornelis Buys, egregius eius temporis Alcmariae pictor, ingenium elucere videret, patrocinio Neoburgiorum pingere docuit."

[4]) M. H. E. van Gelder — voir ci-dessus, — lorsqu'il s'agit des protecteurs de Scorel, pense au chapître de St. Jean, à Utrecht, auquel appartenait l'église du village de Scorel.

Lorsque Van Mander dit de Jacob Cornelisz.: „Cornelisz. avait un frère, bon peintre, qui s'appelait Buys'', il ne donne pas de prénom, et Cornelis Buys, qui est connu à présent comme Buys II, pourrait avoir été tout aussi bien Cornelis Willemsz. (= fils de Willem) que Cornelis Cornelisz. (= fils de Cornelis). Cette conjecture, très séduisante, car elle simplifierait de beaucoup le problème, doit être abandonnée, parce que les archives d'Alkmaar ont prouvé que dans les années 1516—1519 un certain peintre Cornelis Buys habitait et travaillait dans cette ville. Il doit y être mort, en effet, comme dit Buchelius un peu plus loin, entre 1520 et 1523. Son fils est ce Cornelis Cornelisz. Buys II, (nommé ci-dessus) ; il y a de lui quatre tableaux qui montrent que probablement il était un élève de Scorel, ou tout au moins subissait son influence. En 1546 il mourut à Alkmaar. Un petit fils, Cornelis Cornelisz. Buys III, peignit en 1560 le „Saint Paul'', qui se trouve dans l'église paroissiale de Venlo. [1])

Des mots de Buchelius, selon lesquels Jean van Scorel aurait eu pour père le „pastor'' du village qui porte le même nom, on a tiré cette conclusion [2]), que le peintre était le fils d'un pâtre. Dans les dunes près de Scorel il y a des prairies, et aux siècles passés on y faisait paître des moutons. [3]) Mais M. H. E. van Gelder, directeur des Musées Municipaux de La Haye, a trouvé dans les archives de la Cour des Comptes une „légitimation'' de Jean van Scorel, datant de 1541, d'où il résulte que celui-ci était un fils naturel de feu André Ouckeyn, *prêtre*, „procréé près feu Dieuwer, fille d'Aernt, personne non mariée'' [4]). Par décision seigneuriale leur fils fut „légitimé, et le vice inhérent à sa naissance aboli à tout jamais''. — Le document dit que maintenant l'enfant légitimé pourra hériter des biens de ses parents, avec le consentement *de ses amis*, et qu'à tous égards il sera considéré comme un enfant et parent légitime.

[1]) Les données sur les trois maîtres, ainsi que la généalogie de la famille Oostsanen, ont été publiées par M. J. Six, dans sa Préface sur les „Peintures Ecclésiastiques du Moyen-Age'' (éditeur G. van Kalcken) Ire série.

[2]) Non seulement l'auteur, dans la revue „Onze Eeuw'', 1915, II, p. 123, mais également d'autres personnes compétentes.

[3]) Un endroit dans les dunes s'appelle aujourd'hui encore: „la maison du berger''.

[4]) Publié dans la revue „Oud Holland'', XXXVI, 1918, p. 177.

M. Van Gelder a pu prouver, grâce à une enquête qui a eu lieu en 1494, qu'André Ouckeyn à cette date, c'est-à-dire un an avant la naissance de Jean, avait 31 ans, et était „vice-curé" dans la paroisse de „Scoerle". En 1510 André n'était plus à Scorel, mais déjà mort, à ce qu'il paraît, — ce qui s'accorde avec le fait, mentionné par Van Mander, que le peintre a été orphelin très jeune. Les noms de ses parents indiquent que son père venait des Pays-Bas méridionaux, et que sa mère était probablement une fille de paysans du pays de Scorel. D'après M. Van Gelder, cette double origine explique divers points dans le caractère du peintre, qui fut tellement homme de la Renaissance.— Qu'un curé eût une concubine et fondât une famille est en ce temps-là une chose qui se voit souvent. Dans ces contrées le célibat était à peine observé; un prêtre vraiment célibataire était une exception. Nombre de documents, concernant les „visitations ecclésiastiques", le prouvent. Plus tard Scorel lui-même, étant chanoine et prêtre, devait contracter une union qui pour lui équivalait à un mariage.

Après cette digression, reprenons le fil de la biographie, telle que la trace Van Mander, et nous ne serons pas étonnés de lire qu'à un fils de curé on a donné une éducation assez littéraire.

„Ayant de bonne heure perdu ses parents, il fut envoyé par ses amis à l'école à Alkmaar, et y suivit les cours jusqu'à sa quatorzième année, s'appliquant à l'étude de la langue latine, mais montrant pour le dessin de grandes aptitudes. Il dessinait beaucoup d'après des peintures et des vitraux, ou, à l'aide d'un canif, gravait sur les écritoires de corne des figures d'hommes et d'animaux, des plantes et des arbres, à la grande admiration de ses condisciples! [1])"

Ce que, dans ce passage, et aussi plus loin, Van Mander nous dit des preuves évidentes que, dès ses années d'école, Scorel a données de son talent, ressemble tout à fait à ce qu'aujourd'hui encore les biographies nous apprennent sur les dons extraordinaires des artistes en herbe. Aussi

[1]) Pour les passages du „Livre des Peintres" de Carel van Mander, cités ici et ailleurs, on a pris la traduction française par M. Henri Hijmans, parue en 1884, à Bruxelles Vol. I, p. 306—320.

malgré les quatre siècles qui nous séparent de la jeunesse du peintre, acceptons-nous ces détails comme s'il s'agissait d'un illustre contemporain. — Mais le fait que Scorel a été au collège d'Alkmaar a plus d'intérêt qu'on ne croirait d'après Van Mander.

M. J. F. M. Sterck a publié récemment, dans la revue „Het Boek", une étude intéressante, où il démontre que Scorel, qui est allé à l'école jusqu'en 1509, a dû avoir pour condisciple Alardus d'Amsterdam, plus tard devenu célèbre comme savant, et qui fut l'ami d'Érasme. Alardus était l'aîné de Scorel d'un an seulement, et a été au collège de 1508 à 1510. On peut croire qu'alors est née l'amitié, qui plus tard a existé entre les deux hommes; si bien que, quand Alardus, après 1530, célèbre en ses vers latins les tableaux de Scorel, en même temps que le peintre il honore l'ami, dont l'esprit avait de l'analogie avec le sien. Sur ce rapport curieux entre un érudit humaniste et un peintre romaniste on insistera plus loin. Ici il suffit de dire qu'Alardus en 1514 est allé à Louvain, pour y faire ses études, et que Scorel, aux environs de 1510, est parti pour Haarlem, afin de s'y former comme artiste.

À Alkmaar, Scorel n'a pas eu pour maître — ainsi que prétend Sterck — Bartholoméus Décimator de Cologne, mais Antonius Liber, le proviseur du collège, ami d'humanistes connus comme Rudolphus Agricola et Hegius. Liber lui-même était aussi un humaniste de valeur. [1]) Il enseigna à Alkmaar jusqu'à sa mort; son successeur fut Gérardus Bastius. En 1509 Bartholoméus Décimator était encore à Munster. En 1511 seulement il vint à Alkmaar comme „rector".

Antonius Liber a dirigé avec beaucoup de talent son école humaniste. Il est assez curieux que sa fille Barbara y ait enseigné aussi. Plusieurs années après, Alardus, pour taquiner son ami Rescius, lui dit que sans doute il se rappellerait encore cette „Daphné", qui, avant de venir à Alkmaar, avait déjà enseigné en public la littérature classique, d'abord à Kampen, puis à Amsterdam.

[1]) Cette erreur a été rectifiée (dans la Revue „Oud Holland") par M. H. E. van Gelder, à qui sont dus également les détails suivants sur l'école d'Alkmaar. Il indique aussi dans les oeuvres d'Agricola, éditées par Alardus d'Amsterdam, deux lettres d'Agricola à Liber, de 1471 et de 1474 (vol. II p. 174 et 176).

De Bastius, nous savons que dès 1504 il fut professeur à Alkmaar, et que, outre le latin, il y enseignait le grec. Le fameux Johannes Murmellius, poète et philologue, „rector" à Alkmaar depuis 1513, l'appréciait, et il avait comme ami Petrus Montanus, l'élève de Hegius, qui avait à son tour occupé une chaire à Alkmaar, avant 1500.

Combien il est curieux de voir Scorel dans ce milieu, où l'on étudiait sérieusement, mais où pourtant le ton était gai. Il ne devait pas d'ailleurs y rester longtemps; toujours il eut du goût pour les lettres, mais son talent était si évident que ses tuteurs et protecteurs ne purent lui interdire de suivre une carrière artistique. Van Mander nous dit que „ses amis, lui voyant pour la peinture un penchant si décidé, secondèrent ses voeux en le plaçant à Harlem chez Guillaume Cornelisz, un assez bon peintre pour le temps." Sur la personne et le mérite du dernier nous ne savons rien de précis; tout ce qu'on nous apprend est que souvent il se grisait. Probablement, c'est lui qui a fait les „Sept Oeuvres de Miséricorde", provenant de l'église d'Alkmaar (à présent au Musée National d'Amsterdam). Ceci s'accorderait avec une hypothèse, développée autrefois par M. J. M. Binder [1]). On peut dire en effet que les sept panneaux appartiennent à l'école d'Harlem. Et Guillaume Cornelisz., bien qu'habitant à Harlem, a pu travailler quelque temps à Alkmaar. Le caractère moralisant et populaire des panneaux correspond bien à ce que Van Mander nous dit du professeur de Scorel. — On pourrait encore supposer qu'ils sont du vieux Cornelis Buys, mais si celui-ci a fait vraiment le „Jugement Dernier" (de 1516 jusqu'à 1519), qui revêt une des voûtes de l'église d'Alkmaar, il paraît impossible de lui attribuer en même temps les „Oeuvres de Miséricorde". L'on sait qu'un des sept panneaux porte la date de 1504; puis, sur un autre se voit une marque d'atelier, différente de celle de la famille Oostzanen-Buys, qui nous est connue.

Van Mander, parlant des années d'apprentissage que Scorel passa chez Guillaume Cornelisz., continue ainsi:

---

[1]) Studien zur Entwickelungsgeschichte des Malers Jan Scorel. Mayence. 1908. p. 21 svv.

„Le maître ne consentit à l'accepter que moyennant un engagement de trois années, qui fut souscrit. Le contrat stipulait un dédit pour le cas de non-accomplissement du terme, et le patron portait toujours sur lui le document dans son escarcelle. Le jeune homme lui rapportait grand profit: plus de cent florins pour la première année, somme importante pour le temps; aussi, craignant de perdre son élève, le maître, qui se grisait souvent, avait coutume de répéter: „Jean, sache bien que je te tiens dans mon escarcelle, et que si tu me quittes, tes amis auront affaire à moi", ce qui ennuyait fort notre Schoorel à entendre.

„Il se fit qu'un soir d'hiver, le maître étant allé se coucher ivre, Schoorel s'empara du fameux engagement, l'emporta sur le pont de bois, le déchira, et, comme il ventait fort, laissa les morceaux s'en aller à la dérive. A la vérité, son intention était d'achever fidèlement son terme, mais il se réjouissait à l'idée de ne plus entendre son maître lui rappeler sans cesse l'écrit.

„L'après-midi des dimanches et fêtes, Schoorel sortait des portes d'Harlem vers un beau bois, et peignait d'après nature la végétation, adoptant pour cela une manière absolument différente des autres artistes."

Ces dernières lignes — bien plus que l'anecdote précédente qui dépeint le geste d'un gamin — sont d'un grand intérêt, parce que Scorel a toujours gardé ce goût pour la nature et cet amour pour le paysage. Plus tard les arbres deviennent vraiment sa „spécialité"; dans ses portraits souvent et dans ses tableaux d'histoire presque toujours, il applique sa connaissance du paysage, en mettant des ciels et des perspectives. Les romanistes flamands, avec à leur tête Gossaert Mabuse et Barent van Orley, cherchent surtout à exceller dans la peinture des édifices; ils y donnent toutes leurs forces et en attendent leur meilleure gloire. Dans Scorel, l'architecture — hors quelques palais et quelques tours dans le lointain — est tout à fait une exception. Mais si, de temps à autre, un sujet architectural le tente, il y réussit à merveille, mieux même que la plupart des Flamands, qui parfois peignent des voûtes sous lesquelles on n'aimerait pas se risquer. Scorel sait aussi bâtir; il est architecte lui-même; toutefois il préfère pour le fond de ses tableaux les

champs et le ciel blanc et bleu, aux lignes plus fermes et aux froides surfaces qui sont propres à l'architecture.

À dix-sept ans, le jeune peintre avance beaucoup dans la voie où il s'est engagé:

„Le terme de trois années étant accompli, il prit congé de son maître et alla se fixer à Amsterdam chez un artiste célèbre du nom de Jacques Cornelisz., bon dessinateur et peintre, et qui était fort soigneux dans l'empoi des couleurs. Ce nouveau maître faisait grand cas de Schoorel, le traitait comme son propre fils, et lui donnait au bout de l'an, en retour de son habile et vaillant travail, une certaine somme, lui permettant, en outre, de faire quelques oeuvres pour son propre compte, en sorte que le jeune artiste put s'amasser ici un assez joli pécule."

Ailleurs, quand il décrit la vie de Jacob Cornelisz. lui-même, Van Mander nous dit que Scorel, travaillant dans l'atelier de celui-ci, a peint un fond de paysage dans une des oeuvres de son maître, c'est à dire dans une „descente de croix", qui se trouvait en ce temps-là chez la veuve Van Sonneveldt à Alkmaar. Mais, comme l'a démontré M. J. Six, ce tableau, au lieu d'être de Jacob Cornelisz., est de son frère, Cornelis Buys I, l'ancien maître de Scorel. Arnout van Buchel nous apprend que cette „Descente de Croix" était destinée à la chapelle funéraire des Egmond du château Nijenborch, mais que le maître, à sa mort, l'a laissée inachevée. Elle a été terminée par Scorel, à son retour d'Italie. Lors du mouvement de révolte des iconoclastes (1566), prélude de la grande guerre où les Pays-Bas réformés secouèrent le joug de l'Espagne, le tableau fut caché juste à temps; au moment où écrivait Buchell il se trouvait dans la maison de Henri Sonneveldt, fils de la veuve qui selon Van Mander était en possession du tableau. Plusieurs données nous permettent de suivre l'histoire de cette oeuvre jusqu'au moment où, au commencement du 18me siècle, elle disparaît.

Il faut sans doute attribuer le peu d'influence de Jacob Cornelisz. sur l'art de Scorel à la très grande liberté que le maître laissait à l'élève, qui l'aidait dans son travail. Il permettait en effet au jeune talent, qu'il appréciait, de se développer sans contrainte.

Quittant Amsterdam, Scorel, dont maintenant les années d'apprentissage sont en réalité finies, se rend à Utrecht, pour y travailler chez Jean Gossaert Mabuse, dont „la réputation était grande", et qui était alors au service de l'évêque Philippe de Bourgogne, grand protecteur d'art, aimant à s'entourer des oeuvres de la Renaissance. Ce prélat a été un de ceux qui aux Pays-Bas répandirent autant qu'ils le purent le culte de la civilisation italienne, suivant en cela la tradition de sa famille.

Scorel est venu à Utrecht en 1517 ou 1518.

III.

LE GRAND VOYAGE — LE TRIPTYQUE D'OBERVELLACH — VENISE

On voit que Scorel faisait tout son possible pour se former à l'école des meilleurs maîtres qu'il pût trouver. Jenni Mabuse, en ce temps-là, avait déjà été en Italie, et en était revenu en 1509 romaniste savant et consciencieux. Peut-être a-t-il conseillé chaudement à Scorel de faire le même voyage; ou bien l'exemple seul a décidé celui-ci à l'entreprendre à son tour. Le temps pendant lequel il travailla chez Mabuse fut trop court pour qu'il pût subir sensiblement l'influence de ce dernier. Qu'il soit parti si tôt, doit, semble-t-il, s'expliquer par son envie de voyager et son désir d'étendre sa culture, plutôt que par la conduite déréglée que Van Mander attribue cette fois à Mabuse, disant qu'il „menait une vie dissolue, passait au cabaret un temps considérable à boire et à se battre, tandis que Schoorel, qui payait souvent pour lui, courait parfois aussi de grands dangers par son fait, en sorte qu'il trouvait un médiocre avantage à sa présence auprès du maître."

Quoi qu'il en soit, il partit (probablement dès 1518) pour Cologne, et de là pour Spire, „où il trouva un ecclésiastique très versé dans l'architecture et la perspective, et auprès duquel il passa un certain temps pour étudier ces branches, faisant, en retour, un certain nombre de tableaux."

Ensuite, Scorel se rend de Spire à Strasbourg, puis de là à Bâle, „visitant partout les ateliers des peintres." Son travail le faisait priser beaucoup, et plusieurs fois on lui offrit un bon traitement et de bons gages, „car il produisait plus en huit jours que beaucoup d'autres en un mois. Toutefois, il ne fit nulle part un long séjour." — Ailleurs, on parle également de l'adresse et de l'habileté avec lesquelles il travaillait.

Puis, le jeune maître arriva à Nuremberg, chez „le savant Albert Dürer, et étudia un certain temps sous sa direction; mais comme, à cette époque, Luther troublait déjà la paix du monde par ses doctrines et que Dürer se mêlait aussi, dans une certaine mesure, au mouvement, Schoorel se rendit à Steyer, dans la Carinthie". — Dürer avait déjà été à Venise (de 1506 à 1507), et devait bientôt — en 1521 — entreprendre son voyage dans les Pays-Bas. On sait qu'en ce temps-là on l'accusait déjà d'hérésie.

Van Mander nous dit que Scorel en Carinthie „travailla pour les principaux personnages et se vit bien accueilli par un baron, grand amateur d'art, qui le logea et, non content de le bien payer, lui offrit sa propre fille en mariage." Il faut bien croire que ce baron est le comte Cristoforo Frangipani, qui habitait le château Falkenstein; pour la chapelle de ce château, Scorel a fait un triptyque qui se trouve encore aujourd'hui dans la petite église du village Obervellach, tout près de là. C'est la première en date des oeuvres du maître qui nous soit connue. — Ici Van Mander paraît insuffisamment renseigné.

Prétendre Scorel ait travaillé pendant l'hiver de 1519 à 1520 pour les „principaux personnages" de la Carinthie est une de ces exagérations où l'on dirait que se complait la rhétorique exubérante du biographe. Il est aussi trop évident que l'histoire de ce „baron", voulant lui donner sa fille en mariage, est un conte de fée charmant. Jamais, dans aucun pays, et moins encore à une époque aussi chevaleresque que celle de Charles-Quint, les barons n'ont cherché à marier leur fille — surtout si elle était une riche héritière — à un peintre qui allait de ville en ville, son talent eût-t-il été dix fois plus grand que celui du jeune Scorel! Et en outre: ..... Frangipani n'avait pas de fille; ou plutôt seulement une fille d'un autre lit, qui justement alors allait épouser un gentilhomme autrichien.

Puis, la raison pour laquelle Scorel aurait refusé l'offre du baron ressemble trop à une pure invention: Van Mander assure que le mariage „n'aurait point déplu à Schoorel, n'eût été le souvenir de la fillette d'Amsterdam" (c'est à dire l'enfant, âgée de douze ans, de son maître Jacob

Cornelisz.), „que le dieu d'amour avait gravée au fond de son coeur, sans lui laisser d'autre pensée que celle d'atteindre, dans son art, à la plus haute perfection et d'arriver ainsi au comble de ses voeux, ce qui contribua grandement à ses progrès. L'amour, eût-on dit, le poussait dans la voie de la perfection." Mais cette fillette, „que la nature semblait avoir comblée de ses dons", paraît avoir existé seulement dans l'imagination si riche de Van Mander. Jacob Cornelisz. avait en effet une fille, qui, à la rigueur, en 1518—1520 pouvait avoir douze ans, mais en 1533, lorsque Scorel était depuis longtemps „père de famille", elle était encore en vie, et non mariée. [1]) Par conséquent, si l'amour du jeune homme, décrit d'une façon si poétique par Van Mander, est un fait historique, nous voyons que Scorel, quatre ans après, revenu de son voyage, ne s'est plus du tout soucié de sa bien-aimée d'autrefois, malgré „la beauté, grâce, douceur", et malgré „les charmes de la fillette." [2]) — Ou bien Van Mander a-t-il raison et Jacob Cornelisz. avait-il encore une autre fille, mariée à un orfèvre dès avant le retour de Scorel? Mais dans ce cas la pauvre enfant aurait été épouse à quatorze ou à quinze ans, et, alors comme aujourd'hui, on ne considérait pas que le mariage à cet âge fût d'un caractère très urgent. Du moins n'y avait-il aucune raison pour Van Mander de se plaindre que le fiancé vagabond eût trop tardé. — À notre avis l'histoire de ces deux amours n'est qu'une double fiction.

Le retable d'Obervellach — tout en étant un début — est à maints égards un chef-d'oeuvre, et non pas la tentative timide d'un talent qui se cherche. Nous voyons ici l'art de Scorel arrivé à sa maturité et libre encore de toute influence italienne. Vient alors le voyage à Venise et à Rome. Et lorsque nous étudions les tableaux qui, dans la série de ses oeuvres que nous connaissons, suivent ce triptyque, et où se voit nettement l'influence des maîtres italiens, il est du plus grand intérêt de savoir, grâce à l'autel d'Obervellach, ce qu'avait été le Scorel purement hollandais. Ainsi nous sommes à même de démêler, parmi ce qu'il y avait de „renaissance" et de „romaniste" dans son oeuvre, les

[1]) M. J. Six, dans la revue „Oud Holland", XII (1895), p. 96.
[2]) „. . . de aerdighe bevallijckheyt des vrouwmenschen."

choses que l'Italie ne lui avait pas enseignées, mais qui lui appartenaient en propre. La distance de tant d'années risque de nous faire oublier le lien intime qui unit l'autel aux tableaux qui viennent après. Ce n'est pas un Scorel tout neuf, refait par l'Italie, et ne gardant plus rien en lui de son origine hollandaise, que nous voyons dans les oeuvres ultérieures. Le peintre du triptyque y est toujours présent, et il s'agit de le trouver.

Le retable porte une inscription en latin, signée avec le nom en toutes lettres, et sur le revers il y a la date de 1520. Le panneau du milieu représente la Madone avec l'Enfant, adorés par la famille Frangipani; le comte, en commandant le tableau, a eu l'intention d'y figurer, avec sa femme et les proches parents de celle-ci, comme la famille de la Vierge. Sur les volets on voit les patrons des époux. La Madone n'est pas un portrait, mais une figure idéale, qui montre l'influence de l'école de Nuremberg. À part cela, et à part une certaine hésitation dans le style, l'oeuvre est d'une maturité surprenante que l'on s'étonne de voir chez un maître de 25 ans. Sur le panneau du milieu, celui-ci s'est peint lu -même, debout derrière la Madone. (Fig. 2—7).

Frangipani, capitaine d'une armée impériale, s'était enfui en octobre 1519 de la prison vénitienne, et avait cherché un refuge dans les montagnes carinthiennes, sur les terres de sa femme, Apollonia Lang von Wellenberg. Celle-ci avait accompagné son mari de Venise à Milan, où il avait été transporté, et était morte dans cette ville, le 4 septembre de la même année. H. Thode a décrit avec amour et d'une façon attachante l'histoire émouvante de sa vie, dans un livre mi-scientifique, mi-romantique: „L'anneau des Frangipani," dont, en 1909, a paru la quatrième édition. [1]) Il est dommage que ce qu'on y dit à propos de l'autel de Scorel à Obervellach ne soit généralement pas exact. Ailleurs on a déjà relevé les erreurs principales. [2])

Il est probable que le comte n'a pas fait venir Scorel de Nuremberg, mais que celui-ci, en route pour l'Italie, est par hasard venu frapper à la porte du château, espérant y trouver un gîte pour la nuit. Le châtelain,

[1]) À Francfort, cf. p. 135.
[2]) M. Binder, l.c. p. 43 svv.

apprenant qu'un jeune artiste étranger lui demandait l'hospitalité, aura profité de cette occasion, bien rare dans la solitude des montagnes, et l'aura chargé de faire un triptyque pour l'autel de sa chapelle. Dès son arrivée au château, en octobre 1520, le comte avait fait exécuter des travaux. Peut-être, avec ce triptique, a-t-il voulu honorer la mémoire de sa femme bien-aimée, et en même temps remercier Dieu de lui avoir permis de s'enfuir de la prison de ses ennemis; — ou bien tout simplement le tableau que, quelques années avant, un peintre allemand avait fait pour la chapelle, ne lui plaisait-il pas.

Que la chose se soit passée ainsi paraît tout à fait vraisemblable, bien qu'il soit curieux que Frangipani ait été à Augsbourg précisément en février 1520, pour y rendre ses devoirs à l'empereur Charles. [1]) On se demande si Scorel, qui déjà voyageait vers le midi, n'a pas pu faire connaissance dans cette ville avec une personne de la suite du comte, et si, avec le consentement de celui-ci, il ne s'est pas rangé à sa suite. Cela lui garantissait en même temps un voyage sûr et tranquille. [2]) Mais alors Scorel aurait fait le triptyque entier en trois, ou tout au plus en quatre mois, ce qui, même pour un homme qui travaillait avec la facilité qu'on lui connaît, paraît impossible. Car, quoiqu'on ne puisse pas dater exactement son arrivée à Obervellach, il est certain que — comme nous le verrons plus loin, — il est arrivé en cette année même 1520 à Jérusalem (par Venise): or, pour ce voyage, il lui fallut en tout cas quelques mois. Il faut donc plutôt supposer que le maître, après avoir passé l'hiver à travailler dans le château, est parti au commencement de l'été pour l'Italie, la bourse bien garnie et le coeur léger.

Le triptyque de l'église du village d'Obervellach, — oeuvre que par deux fois j'ai eu l'occasion d'étudier — est peint sur du bois de sapin

---

[1]) Thode: l.c. p. 138 svv.: „Accompagné de douze chevaliers, il arriva en février 1520 à Augsbourg, où il se rendit chez son beau-frère le chancelier Mathieu Lang, auquel il dit ce qu'il désirait de l'empereur. Il retourna avec le titre de commandant de Carinthie et de Craïn".

[2]) Cf. Binder, l.c. p. 47 svv. Il n'y a pas lieu de supposer que Scorel soit resté plus de huit mois environ à Obervellach. Cela était suffisant pour achever le triptyque.

du pays. (Hauteur 142 c.M.; largeur du panneau du milieu $144^1/_2$ c.M.; largeur des volets $61^1/_2$ c.M. Comme signature on trouve:

Joannes Scorelius hollandus
pictorie artis amator
pingebat anno ....
....

Le revers du panneau du milieu porte deux fois la même date: anno dni. 1520. — XV[c] und in XX Jar.

La conception des figures est essentiellement hollandaise. En de rares endroits—par exemple, dans les vêtements de la Madone et dans quelques plis des figures secondaires — on ne saurait nier l'influence de l'école de Nuremberg. On a déjà remarqué celle de Dürer dans le paysage, abstraction faite du volet droit avec son échappée sur un horizon lointain, qui est déjà caractéristique pour Scorel, quoiqu'il n'eût pas encore été à Venise.

La manière dont a été traité cet horizon démontre nettement que le panneau du milieu et les volets sont de la même main. L'authenticité de ces derniers a été mise en doute par des hypercritiques allemands, mais à tort. On constate seulement que la peinture des volets est moins soignée que celle des groupes du panneau central; la préparation en est de moindre qualité, et, en certains endroits, le dessin n'est pas très correct. On a l'impression que le peintre a dû se presser. Puis, la proportion entre les figures et l'espace où elles sont placées est tout à fait autre dans les volets et dans le panneau du milieu.

Le volet de gauche, représentant St. Christophe, montre une force de mouvement, unie à une intention de style, qu'on chercherait en vain dans le panneau central, et qui est très curieuse. Il faut noter aussi le manteau, soulevé par le vent, du géant qui regarde en l'air. Seulement le peintre n'a pas aussi bien réussi le mouvement de cette grande figure — qui reste un peu lourde — que l'attitude calme et tranquille du groupe de famille qui se trouve dans le panneau central. Toutefois le mouve-

ment en lui-même est intéressant. Pour avoir une idée de ce dont il s'agit, il suffit de comparer ce St. Christophe avec celui de Dirck Bouts dans le volet de droite du triptyque célèbre des Rois-Mages qui se trouve à la Pinacothèque de Munich. — Le mouvement se répète seulement chez le petit garçon, jeune pèlerin, vêtu de rouge, qui, à droite sur le premier plan du panneau central, marche d'un pas résolu au devant du Saint. Lui aussi porte un petit bâton. Probablement il ne faut voir ici aucune intention: la disposition des deux figures aura été involontaire. Tout de même le petit garçon — St. Jacques l'Aîné — a dans l'ensemble du tableau son rôle indépendant. Outre le manteau de St. Christophe le vent ne fait voltiger que la manche de la dame, qui, tout à fait à gauche dans le panneau central, regarde en spectatrice.

La sainte Apollonia du volet droit, immobile, au regard si résigné, présente un contraste avec le Saint Porteur du Christ, qui est tout élan. Ainsi l'équilibre, qu'on s'attendrait à trouver entre les deux volets, est presque complètement absent. — Il est bien curieux que l'intention de l'artiste ait été de représenter cette Sainte non pas comme une femme, mais comme une fillette. Il s'est trompé dans les proportions, de sorte qu'au premier abord on croit que la Sainte est agenouillée. Et lorsque l'on se rend compte qu'elle se tient debout, on a l'impression qu'elle est enfoncée dans le sol! Comme Sainte la figure est déjà le prototype de la Sainte Marie Madeleine au Musée National d'Amsterdam. La jupe de Sainte Apollonia, d'une étoffe brochée, est brun violet. Les manches, où il y a un très beau jeu de lumière, sont d'un lilas clair, et le manteau est d'une écarlate mate. Le lointain du paysage, où l'on aperçoit un golfe et une ville avec son port, est très bien observé. L'arbre solitaire et effeuillé est placé à merveille. Dans chacun des deux volets le ciel est plus clair que dans le panneau du milieu, à cause des lignes transversales des nuages blancs.

On remarque que l'horizon dans les deux volets se trouve à une hauteur différente; par cela encore ils semblent étrangers l'un à l'autre, bien que représentant tous les deux une seule figure, qui se tient debout. Ce n'est donc pas seulement la différence d'attitude et de mouvement qui

leur donne l'air d'être deux tableaux indépendants, au lieu de deux volets ayant chacun la même fonction: celle de compléter la scène du milieu. Le rinceau avec ses volutes en style renaissance, qui est vraiment gênant, a tout l'air d'avoir été ajouté plus tard.

Examinons maintenant le panneau central. Autrefois déjà on a exposé que les figures qui composent les trois groupes représentent la parenté du Seigneur. Dans la disposition des personnages on trouve certaines indications qui montrent que le peintre, en groupant la famille Frangipani autour de la Madone, a voulu figurer les parents du Christ. C'est probablement sur commande qu'il a assigné un rôle sacré aux différentes personnes. Mais en exécutant l'oeuvre, au lieu de se tenir rigoureusement à cette intention, Scorel s'est permis des libertés et des inconséquences. [1])

La légende de la parenté du Christ a surgi seulement au milieu du 15me siècle, et doit son origine, à ce qu'on dit, à une vision de la bienheureuse Colette Boilet (morte en 1447). Son biographe, Stéphan Juliacus, raconte que, pendant qu'elle était en oraison, la mère de Dieu lui apparut, entourée de ses saints parents. [2]) D'après la vieille légende, qu'avait fait renaître cette vision, Sainte Anne aurait eu successivement (après Joachim chez qui elle devint mère de la Vierge Marie) deux autres maris encore: Cléophas et Salomas. Du mariage avec le premier elle eut une fille, Marie Cleophas, et du mariage avec Salomas une fille également, Marie Salomé. Marie Cléophas épousa Alphé, et eut quatre enfants: Jacques le Jeune, Barnabas, Simon Zélote et Judas Thaddé. Marie Salomé se maria avec Zébédé, et devint la mère des apôtres Jacques l'Ainé et St. Jean l'Évangéliste. — Tous ces personnages se retrouvent dans le panneau central de l'autel d'Obervellach: autour de Sainte Anne, ses trois maris; puis Joseph et Marie avec l'Enfant, et ensuite, à gauche et à droite, les deux couples, l'un avec quatre, l'autre avec deux fils, qui ont leurs attributs: massue, équerre et scie; coupe et bourdon. Dans la peinture néerlandaise il y a encore d'autres „Parentés du Christ", bien qu'elles soient rares. Ainsi le musée de Dresde possède une oeuvre faite dans

---

[1]) Cf. Binder, l.c. p. 42—45; et Thode, „Der Ring des Frangipani", 3me édition, p. 164.
[2]) Acta Sanctorum, mars 1 p. 556.

les Pays-Bas septentrionaux, au commencement du seizième siècle, représentant un intérieur, où se trouve réunie la parenté du Christ; c'est d'une harmonie de couleurs merveilleuse. Un autre tableau, de sujet identique, aussi beau que celui de Dresde, et qui date de 1525 environ, se trouve dans le château „Roosendaal" (en Gueldre) et appartient au baron Van Pallandt. Dans ce tableau la division des groupes correspond aussi tout à fait à celle du chef-d'oeuvre du jeune Scorel. [1]) — Je fais mention aussi du grand triptyque très célèbre représentant la parenté du Christ, par Quentin Metsys, au musée de Bruxelles.

Le panneau central du retable d'Obervellach représente donc trois groupes de famille bien distincts, dont les deux groupes qui sont à droite forment un ensemble, tandis que celui de gauche est plutôt indépendant des autres. Le centre du tableau est la Sainte Vierge avec l'Enfant, qui porte un vêtement bleu de ciel; sur les plis, qui sont très raides, tombe une lumière métallique. C'est la seule figure idéale dans l'oeuvre, abstraction faite du petit „pèlerin", — dont j'ai déjà parlé, — et des deux volets. Pour le reste, il n'y a que des portraits: au milieu de la composition se rangent, à gauche et à droite de la Vierge, les personnages principaux: à gauche, dans son manteau cerise sombre, Christophe Frangipani, — celui qui a commandé le triptyque —; à droite, sa femme, morte peu avant, en 1519. À Frangipani le peintre a assigné le rôle de Saint Joseph, et c'est comme tel qu'il tient à la main la tige de lis, couronnée par la colombe du Saint Esprit. Son épouse, Apollonia Lang von Wellenberg, figurant Sainte Anne, tend au petit Jésus, se penchant légèrement vers elle, une grappe de raisins bleus. Son geste fin et plein de dévotion est admirable. Des trois femmes qu'on voit dans le tableau, c'est elle qui porte le vêtement le plus somptueux. Sa coiffe est ornée d'or et recouverte d'une légère étoffe violet clair. Un or touffu orne les épaules; la robe, d'une richesse princière, est en brocart violet foncé, avec un manteau de velours, d'un bleu qui tire sur le noir. Derrière elle, et à sa droite, on aperçoit trois de ses frères: d'abord l'aîné, Mathieu Lang, le cardinal

[1]) Fig. Moes-Martin, „Oude Schilderkunst in Nederland". I (1910) Pl. 7.

et conseiller bien connu de Charles-Quint; il se tient juste derrière la Madone, occupant une place d'honneur entre celle-ci et Frangipani lui-même. Un habit sacerdotal d'un jaune doré l'enveloppe. Puis on remarque le frère plus jeune, Luc Lang, qui n'était pas encore marié, et enfin (en Zébédé) Jean Lang. Celui-ci forme avec sa femme (qui représente Marie Salomé) et leur enfant (Saint Jean, qui tient la coupe) un groupe de famille à part, dont fait partie le petit pèlerin (en Saint Jacques l'Aîné). Jean Lang est vêtu de noir, avec un col de fourrure, ayant ainsi plutôt l'air d'un lettré que d'un gentilhomme. Sa femme, dans une robe de velours, noire également, a une coiffure élégante et simple. Sa robe est doublée d'une imitation de fourrure, qui était de mode en ce temps-là, et que l'on voit souvent dans les tableaux de l'époque. Le quatrième frère — le plus jeune — était loin d'Obervellach, lorsque Scorel peignait le panneau; il vivait à la cour du roi d'Angleterre, et c'est là qu'il mourut.

Juste derrière la Madone se trouve encore un autre personnage: Scorel lui-même, qui s'est jugé digne d'occuper une place dans son oeuvre, même une place d'honneur, en second époux de Sainte Anne. Il y a là de la franchise, mais en même temps la modestie qu'il fallait, puisqu'on n'aperçoit que sa tête et qu'on remarque à peine sa présence. Ce portrait a les caractéristiques d'un portrait fait par le peintre lui-même: voyez ce regard oblique et attentif.

Le groupe de gauche n'appartient pas, paraît-il, à la famille de Frangipani; mais c'étaient bien des personnes qui vivaient dans sa maison. On voit que les deux époux (Alphé et Marie Cléophas) avec leurs quatre enfants, ont été à dessein placés quelque peu à part. La femme porte un velours brodé d'or sur la tête et sur la poitrine; sa robe est d'un rouge de laque et bordée de jaune, avec une écharpe verte et des manches amples jaunes aussi; la robe est couverte d'un manteau flottant d'un violet terne, teinte neutre. Elle a une mine rébarbative et regarde droit devant elle, les lèvres pincées. Son mari, avec un geste de la main, appelle l'attention de sa femme sur le groupe principal. Aux pieds des deux époux leurs quatre enfants „jouent aux saints", avec leurs attributs qui sont des

instruments de charpentier. Ce détail n'indique pas forcément — comme on a supposé — que le père fut l'architecte de Frangipani. Mais ce qui nous incline à admettre cette hypothèse, c'est l'espèce d'échafaudage que l'on aperçoit au loin, sur la tour ronde, et qui prouve qu'au moment où Scorel peignait dans le château on y faisait des travaux de construction. Dans l'édifice représenté on reconnaît parfaitement le château „Ober-Falkenstein": sur le bord de la pente il y a la chapelle, qui, par sa fenêtre gothique, regarde la vallée; puis, tout à côté, la tour ronde, plus haute que le corps du bâtiment carré; choses qui aujourd'hui encore se retrouvent telles quelles. Le château lui-même est une ruine; mais la petite chapelle, bien que délabrée, n'est toujours pas désaffectée.

Si le château a été peint d'après nature, c'est probablement aussi le cas pour le reste du fond du tableau — ou du moins en partie. Mais il n'est pas possible de s'en assurer. Il faut bien croire qu'on a devant les yeux le petit marché d'Obervellach, mais tout a trop changé à présent pour qu'on puisse rien reconnaître avec certitude.

Le groupe de maisons à droite, et surtout l'édifice de forme circulaire, qui semble une tour changée en maison, ont un caractère trop particulier pour qu'elles ne correspondent pas à des choses réelles. Le petit arc de la maison qui est dans le fond, a aussi tout l'air d'avoir été peint d'après nature. Quoi qu'il en soit, l'essentiel est de remarquer combien sont beaux le ton de ces maisons et le reste du paysage.

La peinture des vêtements, et surtout celle des têtes, est extrêmement minutieuse. Quant aux personnes, le peintre ne s'est pas soucié de la ressemblance seule: il a réussi à donner à chacune d'elles un caractère. C'est une oeuvre que l'on peut apprécier tout aussi bien à distance que de près, et cela grâce à la savante technique. Même dans le fond rien n'est négligé. La perspective est parfaite. Le paysage est peint avec habileté: rien de schématique dans la façon de rendre la matière. On aperçoit des reflets d'un vert terne dans les parties d'ombre des planches, et d'autres d'un rouge mat sur la maison qui est à droite. Les toits sont d'un brun rougeâtre, et bronzés. Partout on trouve de fines nuances de tons; là, le peintre a réussi magistralement. Le feuillage de l'arbre solitaire à gauche

et celui du lierre qui grimpe contre la maison à droite, ont été traités d'une façon plus schématique; la lumière qui tombe sur les feuilles est comme pointillée, technique que Scorel appliquera aussi plus tard. La structure de l'arbre de gauche est quelque peu maladroite: la cime continue le tronc sans aucune transition; mais le tronc et la verdure sont bien de Scorel.

Contre le ciel un peu obscurci, où pêle-mêle se traînent des nuages blancs et gris sur un fond bleuâtre, se dresse la masse sombre de la maison avec son toit aigu. Celle-ci est certainement plus qu'un simple accessoire: aussi bien que le groupe de maisons dans le fond, c'est une chose qui existe en soi. Contre les façades les trois groupes de personnes du premier plan se détachent d'autant mieux. A côté des tons calmes du blanc, le jaune clair est la note la plus vive, mais cette teinte est adoucie également;et, de même que le rouge dans ses diverses nuances, elle n'éclate nulle part. A droite, dans le groupe des deux époux, dont les habits sont d'un noir velouté, ce jaune clair ne se trouve que dans les vêtements de l'enfant que la femme tient sur le bras. Puis cette note se répète dans l'habit du cardinal, et chez le petit garçon agenouillé au premier plan, qui tient à la main l'équerre, — et enfin dans les manches amples de la femme à la mine sévère, qui se tient à gauche.

Le revers des volets mérite aussi notre attention. Quand le triptyque est fermé, le volet gauche montre le Christ flagellé, dont le réalisme cru forme un contraste imprévu avec les sujets déjà décrits: le Sauveur est lié à une colonne, et un des soldats, empoignant sa tête par les cheveux, la tire en arrière. Sur la tête du mercenaire on voit des plaies couvertes d'un emplâtre. Le sang ruisselle le long du corps divin, et se répand sur la base de la colonne polie... Comme c'est souvent le cas, dans les Pays-Bas du Nord, pour les triptyques et les miniatures qui représentent une scène de la passion, aucun détail ne nous est épargné. [1])

Le revers du volet droit représente le Christ portant la croix. C'est une oeuvre dont le réalisme, plus adouci en général, a marqué pourtant de

[1]) Cf. par ex. L'Homme de Douleurs avec la croix lourde, et les anges qui apportent les instruments pour la torture, panneau de 1480 environ, au musée archiépiscopal d' Utrecht. Oeuvre hollandaise (École de Geertgen tot St. Jans).

sa brutalité coutumière les têtes de bourreaux des soldats. Au premier plan Sainte Véronique s'agenouille, montrant le suaire. Elle est déjà, comme la Sainte Apollonia, dont elle semble être la soeur, le type accompli de la sainte, telle qu'on la trouve plus tard chez Scorel. Au point de vue technique les revers des volets sont moins soignés que le reste. Scorel paraît les avoir peints en hâte. Il n'y a presque pas de couleur expressive; les teintes sont plus mates et les contrastes plus faibles. Les plis du vêtement du Christ, dont la couleur est plutôt indécise, ont été traités de la même façon que la robe de la Madone sur le côté antérieur. Le vieux Simon de Cirène porte un vêtement et un capuchon d'un rouge de laque; c'est là l'unique note vigoureuse. Dans le fond, la Mater Dolorosa regarde son fils....

Sur les revers du panneau central on trouve les armoiries des familles Frangipani et Lang von Wellenberg, non pas peintes par Scorel probablement, mais ajoutées plus tard. La date fut évidemment copiée sur celle du côté antérieur, qui alors était encore très lisible.

L'oeuvre se trouve maintenant placée dans la petite église du village d'Overvellach, au-dessus d'un autel, dans le transept de gauche. En 1912, le gouvernement autrichien la fit restaurer avec soin; puis on lui donna un cadre nouveau, qui permet de faire tourner les trois panneaux. Le triptyque se trouvait primitivement dans la chapelle du château „Ober-Falkenstein", où, en 1520, habitait Frangipani. J'ai déjà dit que la chapelle existe toujours; le château est tombé en ruine. Le château „Unter-Falkenstein", restauré et habité, n'était au seizième siècle qu'une habitation de corps de garde, avec une tour bâtie à un endroit d'où l'on embrassait du regard la vallée du Moel, en aval et en amont.

Reste un dernier détail intéressant: sur la maison qui se trouve dans le fond du panneau central on aperçoit un „grafitto" italien, qui consiste en de petites figures blanches, sur un fond de briques d'un rouge brunâtre. Sur le revers du volet gauche, une façade montre une ornementation semblable: des branches blanches sur fond bleu, par conséquent une chose tout aussi irréelle. Il est clair que Scorel n'a aucunement compris ce grafitto, et qu'il l'a copié probablement d'après une gravure, voyant

là une chose „moderne". Jean Mostaert d'Harlem avait aussi appliqué dans ses oeuvres cette sorte de décoration architecturale sur fond rouge. Scorel devait bientôt avoir l'occasion de voir en Italie comment ces ornements étaient faits en réalité.

„Il se rendit alors à Venise, où il fit la connaissance de quelques artistes d'Anvers, notamment d'un certain Daniel van Bomberge, grand ami des arts." Ce Daniel van Bomberge est connu comme éditeur de livres hébraïques, imprimés à Anvers. Il habitait alors, paraît-il, à Venise, où il mourut en 1549. [1])

À Venise, Scorel subit très sensiblement — cette fois-ci, et pendant un second séjour, — l'influence de Giorgione et de Palma Vecchio. Le premier de ces deux maîtres était déjà mort, il est vrai, en 1510, mais ses oeuvres attiraient encore fortement l'attention. C'est surtout le paysage de Giorgione que Scorel a étudié, ce qui devient manifeste lorsque l'on compare ses paysages, par exemple avec les „Trois Sages" du maître italien au Musée de Vienne. Ce rapport qui existe entre l'art de Scorel et celui de Giorgione est d'autant plus curieux que ce dernier est le vrai fondateur de l'école du paysage vénitien. C'est en somme sa conception du paysage et non pas celle de Léonard que les Carrache ont imitée et qui au 17me siècle a inspiré en grande partie les maîtres de l'école bolonaise, leurs élèves. Si Scorel, à son tour, a influencé le paysage hollandais qui vient après lui — ce qui doit encore être prouvé — il y a un rapport de plus entre la peinture vénitienne et celle qu'on trouve en Hollande. Que ce rapport, s'il existe, soit indirect, — bien que renforcé par un contact direct — ne diminue en rien l'intérêt que l'hypothèse présente.

Ce que Scorel prend au Vénitien est en premier lieu sa façon de diviser le paysage, qu'on ne remarque pas encore dans les fonds des panneaux d'Obervellach, rappelant la manière allemande de Dürer. Ce n'est pas seulement la division du paysage en trois plans — devenue depuis académique — qu'on retrouve chez Scorel, mais encore et surtout cette habitude curieuse de mettre des arbres assez bas et d'un vert très som-

[1]) Cf. Hijmans, Van Mander, I p. 310.

bre entre le premier plan et le fond. Cette ligne d'arbres qui traverse le tableau, ondoyante par endroits et disparaissant derrière un pli de terrain, a été assez régulièrement utilisée par Scorel dans les fonds de ses tableaux ultérieurs. — Outre cela, on y trouve surtout des troncs isolés, ou réunis par groupes, avec leur curieuse „fonction", qui coupent le paysage et donnent de la profondeur à l'ensemble. Malgré ces ressemblances, la façon dont Scorel concevait et rendait la nature est toujours personnelle, à ce point même qu'il n'a jamais fait sienne cette excellente qualité des Vénitiens — peut-être leur meilleure — qui consiste à donner la proportion exacte à toutes les valeurs de ton. C'est ce qu'en Hollande on arrivera à faire au 17me siècle seulement. Scorel, lui, cherche encore. Il est vrai que son paysage n'est plus schématique comme celui de son contemporain Patinier; il nous donne la réalité des choses, mais d'abord sans voir encore l'harmonie de l'ensemble, qui ordonne toutes les parties. Ce n'est qu'après une lente et constante évolution qu'il atteindra à cette hauteur, et seules les oeuvres de sa dernière période laissent prévoir quel sera l'art qui viendra après lui. Néanmoins les Vénitiens lui ont indiqué la route à suivre. Qu'il ne s'agît pas pour lui d'une imitation servile et mécanique est démontré par l'exemple suivant. C'est à Palma Vecchio, qui était encore en vie lors du séjour de Scorel à Venise (il est mort en 1528), que le jeune maître doit le motif d'un des meilleurs et des plus curieux tableaux de sa première période, la „Mort de Cléopâtre" (voir Pl. 38), œuvre que les héritiers de M. Alphonse de Stuers, ministre hollandais à Paris, ont confiée à titre de prêt au Musée National d'Amsterdam. L'attitude de Cléopâtre est bien celle de la „Vénus" si connue de Palma, au musée de Dresde; outre cela il y a des ressemblances frappantes en ce qui concerne l'entourage et le paysage dans les deux oeuvres. Et pourtant, chez Scorel, l'ensemble est devenu une chose tout à fait autre. L'intention et l'esprit des deux tableaux diffèrent totalement; les lignes et les couleurs parlent un language bien distinct. Chez Palma, le nu est d'une mollesse lascive, indolente; ce sont des chairs souples et dont le ton est adouci; chez Scorel, au contraire, nous voyons un nu plus ferme, plus vigoureux; l'oeil du peintre l'analyse plutôt qu'il

ne le caresse; les chairs, au coloris plus énergique, ont moins de sensualité et, si l'on peut dire, plus de gravité. Les contours sont mieux détaillés et plus nets; dans la pose de la femme couchée on sent de la hardiesse et nulle volupté, et le corps vigoureux de cette Cléopâtre n'a plus rien du charme mou de la Vénus. Tout y est accentué, très fortement par endroits, surtout dans la figure, où, au lieu du calme de la déesse, on trouve une expression de douleur, parfaitement motivée. Scorel, qui devait compter plus tard des académiques parmi les peintres de son école, ce qui fut une conséquence naturelle de ses tendances, — montre déjà ici une prédilection pour l'émotion forte. Bien que fatalement la comparaison avec le chef-d'oeuvre de Palma ne tourne pas à son avantage, le tableau a d'excellentes et de très rares qualités. Scorel ne l'a pas peint, paraît-il, à Venise, mais quelques années plus tard, d'après des dessins et des études qu'il avait faits.

Un examen attentif nous révèle encore que Scorel doit avoir connu, outre la toile de Palma prise comme exemple, la „Vénus Endormie" de Giorgione, maître tant admiré par lui. Cette oeuvre, qui se trouve également à Dresde aujourd'hui, passait en ce temps-là pour une des principales curiosités de Venise. Elle était, ainsi que nous l'apprend un contemporain anonyme, chez Jérome Marcelli [1]).

Titien, plus jeune que Scorel, semble ne pas l'avoir influencé. Il est impossible d'ailleurs que sa „Vénus d'Urbin" (aux Offices de Florence), dans laquelle il a imité Giorgione, ait déjà été peinte en 1520—21. On a bien fait de lui donner comme date approximative l'année 1553. C'est le portrait, idéalisé et dépourvu de pudeur, de la duchesse Éléonore d'Urbin, femme de François Marie de la Rovere [2]).

---

[1]) Jacopo Morelli, „Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, scritta da un anonimo di quel tempo". Bassano, 1800, p. 66.

[2]) Cf. le portrait de la duchesse, portrait à mi-corps, à la Galerie des Offices N°. 599. Le même petit chien repose à ses pieds. Sur le caractère de la duchesse cf. Dennistoun, „Memoirs of the Dukes of Urbino", III.

IV

LE GRAND VOYAGE, SECONDE PARTIE—JÉRUSALEM ET ROME

„À cette époque, il se fit que, de divers pays, arrivèrent à Venise des personnages qui avaient le projet de se rendre en Terre Sainte et de visiter Jérusalem. Il y avait parmi eux un religieux de Gouda, en Hollande, homme instruit et grand amateur de peinture; cédant à ses sollicitations, Schorel se joignit aux voyageurs et se mit en route avec eux pour Jérusalem. Il avait alors environ 25 ans.

„Ayant emporté son attirail, il fit, à bord du navire, les portraits d'après nature de quelques personnages et traça en outre, dans un cahier, ses souvenirs de voyage: des vues de Candie, de Chypre, des paysages, villes, châteaux et montagnes, le tout extrêmement agréable à voir."

Ces lignes de Van Mander nous portent à croire que c'est tout à fait par hasard que Scorel rencontra à Venise ce groupe de pèlerins, auquel il se joignit pour entreprendre le voyage en Terre Sainte. En effet, il n'est pas nécessaire qu'il ait donné rendez-vous à ses compatriotes. Dans le triptyque d'Obervellach, le jeune pèlerin, petit garçon encore, qui a un bâton à la main et une coquille sur le bonnet, n'indique nullement que le voyage d'études eût en même temps un but religieux. Et s'il en avait un, ce but peut avoir été aussi bien Rome que Jérusalem; il est donc probable que Scorel s'est seulement décidé à aller en Terre Sainte après les „sollicitations" du religieux de Gouda. Les pèlerinages étaient en ce temps-là une sorte d'épidémie, à tel point que dans ses „Colloquia" Érasme se révolte par deux fois contre cette manie. Outre une espèce de sport, c'était une punition: en 1533 neuf „rhétoriciens" d'Amsterdam, qui avaient mis sur la scène une parodie trop satirique pour le clergé, fu-

rent condamnés à faire un pèlerinage à Rome. Et ils s'exécutèrent.

M. Binder, dans son étude, déjà citée, sur Scorel, donne quelques détails intéressants sur la façon dont à Venise on se préparait au voyage de Palestine. [1]) Comme celui qui voulait partir pour la Terre Sainte avait besoin d'une permission officielle de la part de l'autorité ecclésiastique (c'était une sorte de „visa" ou de légitimation donnée par l'église), et qu'à Venise seulement Scorel s'est décidé à se joindre aux pèlerins, il s'est adressé probablement au prieur du couvent dominicain dans cette ville, qui était autorisé à délivrer le certificat aux étrangers moyennant une somme considérable.

De petits livres à l'usage des pèlerins, qui contenaient tous les détails intéressants du voyage et toutes les informations dont on avait besoin, se vendaient alors à Venise dans le couvent franciscain „della Vigna". Dans ces guides pratiques on décrivait minutieusement comment on pouvait conclure, à la chancellerie municipale, un contrat avec le patron St. Marc, contrat qui fixait le prix de la traversée, y compris les soins dont on avait besoin sur le bateau et la protection dont on jouissait pendant le voyage, et qui réglait dans les moindres détails la route à prendre et tout le reste. Le St. Patron prenait alors à son compte les autres frais qu'on faisait pendant les deux voyages, à l'aller et au retour. À Jérusalem les pèlerins étaient logés dans le couvent de Sion, hors de la ville. — Ce bureau de tourisme rapportait des sommes considérables à la République de Venise, toujours très adroite en affaires, même quand il s'agissait de choses ayant un caractère religieux.

Le titre de ce guide est: Baptiste de Sessa, „Peregrinationes Terrae Sanctae", imprimé à Venise en 1491, et plus tard. En Hollande, il existait un guide pareil, datant de 1510 environ. [2])

---

[1]) l. c. p. 51.

[2]) L'unique exemplaire qu'on connaisse de ce petit livre fut découvert par Van der Linden et édité par Conradi dans ses „Quatre guides pour les pèlerins" (Vier rheinische Palestina-pilgerschriften. Wiesbade, 1882). „Ce livre si intéressant nous montre aussi que des motifs étrangers à toute piété poussaient les pèlerins: amour du gain, ambition, crainte d'une punition, etc., et l'on comprend la phrase de l'Imitation de Thomas à Kempis: Qui multum

Le fait que les pèlerins qui venaient de Venise étaient logés dans le couvent de Sion, s'accorde parfaitement avec ce que nous dit Van Mander: »À Jérusalem, il fit la connaissance du supérieur du couvent de Sion, lequel était tenu en haute estime par les Juifs et les Turcs. Il visita, en compagnie de ce personnage, tout le pays environnant et les rives du Jourdain, dessinant à la plume le paysage et la contrée et, rentré dans les Pays-Bas, il peignit à l'huile, à l'aide de ces études, un beau tableau représentant „Josué qui conduit les enfants d'Israël, à pied sec, à travers le fleuve" (une des oeuvres de Scorel qui sont perdues).

»Le supérieur de Sion l'eût volontiers gardé une année entière, mais Schoorel, cédant aux sollicitations et aux conseils de son religieux, quitta Jérusalem en promettant au supérieur de peindre à bord un tableau pour lui, ce qui fut fait, et ce tableau fut expédié de Venise à Jérusalem. Il orne encore le lieu de la Nativité du Sauveur. C'est un Saint Thomas mettant le doigt dans la plaie du Christ, comme il résulte des déclarations de plusieurs personnes qui ont fait le voyage de la Terre Sainte."

Des recherches faites sur place à ma demande m'ont appris qu'aux environs de l'année 1880, lorsqu'on bâtit la nouvelle église „Saint Sauveur" à Jérusalem, les tableaux qui se trouvaient dans l'ancienne église du couvent des Franciscains furent transportés dans un magasin, où on les a conservés. Lorsqu'après son achèvement on voulut orner la nouvelle église avec les oeuvres d'art que l'on possédait, le tableau de Saint Thomas avait disparu; on l'avait volé. Le gardien d'alors, Mgr. Corbelli, plus tard légat apostolique et archevêque d'Alexandrie, ouvrit une enquête, qui n'eut aucun résultat. Il est bien regrettable qu'une des oeuvres les plus intéressantes du maître, qui nous renseignerait à maints égards sur son développement artistique, et qui pendant des siècles s'est trouvée à l'endroit même auquel elle avait été destinée, ait disparu si

---

peregrinantur, raro sanctificantur." Binder, p. 51, dans la note. — Quatre descriptions plus anciennes de la Terre Sainte ont été éditées par J. C. M. Laurent: „Peregrinationes Medii Aevi quatuor". (1864); parmi celles-ci se trouve l'„Itinerarium Terrae Sanctae", de l'évêque Wilbrand d'Utrecht (1227—1233), rédigé lorsqu'il était encore chanoine à Hildesheim. Cf. M. H. P. Coster, „De Kroniek van Johannes de Beka". Utrecht, 1914, p. 25.

récemment sans laisser aucune trace. Elle formait sans doute la transition entre l'autel d'Obervellach et les oeuvres postérieures, et elle nous permettrait de voir exactement ce que le maître doit à son séjour de Venise. Car alors il n'avait pas encore été à Rome. Mais, ce tableau nous manquant, il faut être d'autant plus reconnaissant que le triptyque de Frangipani n'ait pas subi le même sort.

Cependant Scorel avait encore profité d'une autre façon de son court séjour en Palestine: „Schoorel avait peint aussi, d'après nature, une vue de Jérusalem, qu'il utilisa plusieurs fois pour ses oeuvres, où *le Christ, monté sur l'âne, descend de la Montagne des Oliviers*, et pour une autre représentant le *Sermon sur la Montagne* et divers sujets du même ordre."

Le tableau, où „le Christ, monté sur l'âne, descend de la Montagne des Oliviers", doit être le triptyque qui représente le „Dimanche des Rameaux", que, plusieurs années après, Scorel a fait pour le doyen d'Utrecht, Herman van Lochorst, son ami et protecteur. De cette oeuvre on parlera par la suite.

Le „Sermon sur la Montagne" de Scorel n'est pas connu, mais il est bien curieux que dans un document imprimé de la fin du seizième siècle il s'agisse aussi d'un dessin de la ville de Jérusalem que le maître a fait d'après nature. C'est „l'Urbis Hierosolymae Descriptio", par Christianus Adrichomius (écrit en 1585, imprimé à Cologne en 1597) [1]. L'auteur, énumérant les sources auxquelles il a puisé pour sa description, fait mention notamment d'„un dessin de la ville de Jérusalem, qu'en 1521 messire Joannes van Scorel, chanoine à Utrecht, où il était un peintre très doué, a fait à l'encre et d'après nature, *assis sur le Mont des Oliviers*, dont l'exemplaire original m'a été remis par maître Joannes Bollius de Louvain, vice-curé de l'église St. Hippolite à Delft, en Hollande". — Plus loin Adrichomius parle encore d'un ouvrage latin: „Description de Jérusalem et des Lieux Saints", par Joannes Heuterus, échevin de Delft, qui en 1521, *en compagnie du nommé Schorel* et de maître Lambertus

---

[1]) Voir W. A. Neumann dans le „Kunstchronik", 1884, p. 666.

Varick, licencié en théologie et curé de l'église St. Hippolite à Delft, a accompli son pèlerinage. Messire Joannes Heuter, petit-fils du nommé Heuter, m'a donné à lire le manuscrit de ce dernier, où se trouvent réunies ses notes." [1])

Ces passages sont intéressants: d'abord parce qu'il révèlent par quelle voie Adrichomius a obtenu le dessin: il est tout à fait probable que Bollius, qui le lui a donné, l'a obtenu de Varick, comme lui curé à Delft, et qui avait accompagné Scorel à Jérusalem. Puis, ce qu'on lit ici, correspond tout à fait au récit, mentionné plus haut, de Van Mander. La date du voyage est exacte, et concorde avec la date du triptyque d'Obervellach: il faut tenir compte du fait que Scorel, d'après son propre témoignage (produit deux fois), arriva à Jérusalem en 1520 (dans l'automne). Certainement il y resta l'hiver et partit au printemps de 1521. Van Mander — qui pour le reste est bien renseigné — s'est donc trompé d'un an, lorsqu'il dit:

»Revenu de Jérusalem, en 1520, deux ans avant la prise de Rhodes pas les Turcs [2]), Schoorel fut bien accueilli dans cette ville de Rhodes par le grand-maître de l'ordre teutonique qui, actuellement, occupe Malte, et il y reproduisit les environs. Il regagna ensuite Venise, et, après y avoir séjourné un certain temps, se mit à visiter les villes d'Italie, se rendant à Rome où il travailla avec ardeur, reproduisant des antiquités,

---

[1]) Voici le texte latin des deux passages: „.... Delineatio Civitatis Jerusalem, quam anno dominus Joannes van Scorel, canonicus Ultrajectensis ibidemque pictor solertissimus, ex oculari inspectione *sedens in Monte Oliveti*, calamo ad vivum protraxit, quod ipsum exemplar mihi exhibuit eximiae pietatis et eruditionis vir magister Joannes Bollius Lovaniensis, ecclesiae Sancti Hippolyti Delphis Hollandiae vicepastor."

„.... Descriptio Jerusalem et Sanctorum Locorum Joannis Heuteri, praetoris Delphensis, qui anno 1521, *una cum praedicto Schorel* et magistro Lamberto Varick, Sacrae Theologiae licentiato et Sancti Hippolyti Delphorum pastore, peregrinationem suam absolvit, cujus manuscriptum commentariorum dominus Joannes Heuter, praedicti nepos, mihi communicavit."

C'est à cette „Descriptio Jerusalem" que fait allusion évidemment Possevinus, lorsque dans sa BIBLIOTHECA SELECTA (Lb. XVI, 6, C. 16) il mentionne une „Descriptionem Palestinae", qui aurait été rédigée par Scorel. Possevinus paraît s'être fié à ce qu'il trouva chez Adrichomius, mais il confond, quand il cite le titre et l'auteur, les noms de Joannes Heuterus et de Joannes Scorelius.

[2]) Qui, en effet, eut lieu en 1522. Il est donc impossible que ce soit chez Van Mander une faute d'imprimerie.

statues, ruines, les belles peintures de Raphaël et de Michel-Ange, qui, alors, devenait célèbre, ainsi que les oeuvres de divers autres maîtres."

L'influence de Raphaël et surtout celle de Michel-Ange se voient très nettement dans les oeuvres que Scorel devait faire plus tard. Il doit en effet, pendant son séjour à Rome, avoir étudié sérieusement l'art de ces deux maîtres. Le tableau — dont on a parlé plus haut, — où il a imité Palma, reste un cas isolé, et c'est cette fois seulement, à ce qu'on sait, que Scorel, pour sa *figure*, a pris comme modèle un Vénitien. [1]) Ses peintures montrent au contraire à plusieurs reprises et de la façon la plus curieuse qu'il a étudié Michel-Ange. Néanmoins, il garde vis-à-vis de son modèle une liberté d'allures et une originalité qui manquent le plus souvent aux romanistes flamands. Aussi les tableaux où il a travaillé directement d'après Michel-Ange sont-ils plus rares qu'on ne croirait. Ils sont limités au nombre de trois, et chacun d'eux s'éloigne tellement du modèle qu'on se demande si l'on peut dire que Scorel a „emprunté" ici. Imiter ou copier n'est pas non plus le mot qu'il faut, puisque Scorel, qui a pris en partie à Buonaroti les attitudes et les poses, reste infiniment au-dessous de lui, non seulement par la puissance artistique, mais aussi par les intentions. Et comment en serait-il autrement? On ne saurait nier que parmi les peintures de sujets bibliques il y en ait où se retrouve quelque chose de l'esprit de Michel-Ange. Mais si l'on pouvait transporter le „David et Goliath" du musée de Dresde (pl. 29.) dans la Chapelle Sixtine, où, sur la voûte, se voit l'„exemple" du groupe principal, l'oeuvre de Scorel, avec ses petits arbres et les accoutrements des personnages du second plan, y serait vaguement ridicule. Et pourtant c'est ici que Michel-Ange a été suivi de plus près, et que, pour ainsi dire, la traduction est aussi littérale que possible. Une fois de plus nous voyons combien Scorel parlait un langage différent, langage qui était bien loin encore de pouvoir répéter avec des paroles propres ce

---

[1]) On peut négliger la Marie Madeleine du Musée National à Amsterdam, et quelques portraits de femme, où les vêtements sont de goût vénitien.

qu'avait dit l'Italie. Il ne lui manque pas seulement les moyens, mais aussi la „vision", c'est à dire la force. Aussi, en ce qui concerne la conception, ne sent-on aucun effort d'imiter celle de Michel-Ange; elle reste tout ce qu'il y a de plus Scorel, et, en un certain sens, primitive encore. Dans la composition seulement il applique quelquefois le principe italien de la construction; mais au lieu d'une conséquence nécessaire de sa manière de voir, c'est une expérience, qui a réussi.

Parmi les choses intéressantes que Scorel pouvait étudier à Rome, il y avait en premier lieu les „stanze" de Raphaël, qui venait de mourir (1520). Elles étaient ce qu'on pouvait trouver de plus nouveau. Michel-Ange avait achevé en 1512 la voûte de la Sixtine et avait quitté Rome en 1516.

Le 1er décembre 1521 était mort le pape Léon X, le grand Médicis, passionné d'art. Comme successeur le Conclave désigna le 9 janvier 1522, en son absence, Adrien Florisz. d'Utrecht, précepteur de l'empereur Charles-Quint. Il fit son entrée à Rome le 29 août; comme Adrien VI il fut accueilli avec méfiance par la Curie et avec joie par le peuple. Cet été-là, la peste sévissait terriblement à Rome[1]). Probablement Scorel ne s'est pas risqué dans la ville tant que dura l'épidémie, mais au plus tard y arriva-t-il sans doute dans les mois d'hiver. Il réussit à être introduit auprès du pape, qui, selon Van Mander, lui donna „la direction de tout le Belvédère".

La plupart des sculptures antiques qui aujourd'hui encore se conservent dans l'aile si vaste du palais, dont fait partie le Belvédère, avaient été collectionnées par les deux prédécesseurs d'Adrien VI: Jules II et Léon X. Le Belvédère, bâti par Jacopo de Pietrasanta, d'après les plans de Bramante, avait été d'abord une „villa" isolée. Dès lors le rez-de-chaussée et la cour étaient destinés à recevoir des statues antiques. Le tableau de Henri van Cleef, datant de 1550, qui se trouve au musée de l'État à Vienne, donne une idée très exacte de la cour et

---

[1]) Cf. Guido Pasolini, Adriano VI, (Roma, 1913), p. 39 svv.

du jardin du Belvédère, tels qu'ils étaient en ce temps-là. [1]) Le groupe de Laocoon, trouvé en 1506, y fut aussitôt transporté, et au fameux „Apollon du Belvédère" on donna quelques années plus tard la place qu'il occupe toujours. Toutes ces choses, si connues maintenant, étaient neuves pour les gens d'alors, qui leur vouaient un véritable culte. Mais le pape Adrien, homme d'humeur bourrue et esprit austère, ne partagea aucunement cette admiration; il fut scandalisé par toutes ces „idoles". Que celui qui avait fait suspendre le travail des élèves de Raphaël dans les Chambres, restées inachevées, pour mettre fin aussitôt à ce gaspillage, — que celui-là même ait confié le soin des trésors d'art du Vatican à un jeune peintre, nouvellement arrivé à Rome, à qui manquait toute expérience comme conservateur de musée, cela ne nous surprend nullement. Scorel lui fut probablement recommandé par quelqu'un. On sait qu'il était logé dans une des pièces du Belvédère, et qu'il y avait arrangé un atelier. Voici ce que Van Mander nous dit à ce propos:

„Il peignit plusieurs oeuvres pour le pontife et exécuta d'après nature son portrait, qui est encore à Louvain, dans le collège fondé par Adrien VI." — Sur cette activité de Scorel, et sur le portrait qu'il fit du pape, deux documents des plus intéressants nous renseignent amplement. Le premier est d'un témoin oculaire, très digne de foi, le second de Scorel lui-même.

Le témoin est Marino Sanuto, l'éminent ambassadeur de Venise auprès du Saint Siège, qui, dans son journal, rédigé en italien, décrit entre autres une visite qu'il fit au Belvédère, dans les termes suivants [2]), copiés fidèlement: „De l'autre côté, à gauche, il y a, contigue à l'appartement du pape lui-même, une autre longue enfilade de pièces et de salons; dans l'une de ces pièces habite un peintre hollandais, jeune encore, âgé de moins de trente ans, talent remarquable, comme le montrent

[1]) Reproduit par L. von Pastor. *Die Stadt Rom zu Ende der Renaissance*, 1916, p. 17. Ici le Belvédère est vu d'en haut et dans le sens de la largeur, dans la direction du Château St. Ange. C'est à peu près la même vue qu'on trouve dans la gravure de Galle, faite d'après van Cleef, mais là tous les détails sont omis. Le caractère sommaire de cette sorte de gravures diminue de beaucoup leur valeur pour les études historiques.

[2]) Cf. *Diarii* T. XXXIV (Venise 1892) c. 226. Le texte original ci après.

plusieurs oeuvres auxquelles il travaille dans son atelier, et parmi lesquelles se trouvent deux portraits du pape, tellement ressemblants qu'on croirait le voir en personne. Au contraire les portraits du pape qu'on voit dans la ville — tant tableaux qu'estampes — ne lui ressemblent aucunement."

Il est absolument certain que le jeune portraitiste en question est Scorel. On sait en effet qu'il dut alors exécuter deux portraits: l'un était destiné au Collège de l'Université de Louvain, — fondé autrefois par Adrien VI, lorsqu'il y était chancelier et recteur, — et qui se trouve encore dans cette ville, où je l'examinai chez le recteur de l'Université. Il a été repeint d'une façon déplorable, mais il n'y a aucun doute quant à son authenticité (Pl. 8). C'est d'un style ferme et sûr, dans le genre de Raphaël, mais d'une facture plus vigoureuse et plus personnelle. Une vieille copie, où il y a plusieurs choses ajoutées plus tard, se trouve dans la salle du Sénat de l'Université. [1]) Sur l'autre portrait — que nous n'avons plus — Scorel lui-même nous donne un renseignement intéressant dans une lettre, qu'en 1524 il envoya de Rome à Adrien van Marselaer, habitant à Anvers. Une copie officielle de cette lettre, rédigée par un notaire en 1621 et signée pour copie conforme, se trouve à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, où, après quelques recherches, j'ai fini par retrouver le document parmi les papiers de famille des Marselaer. En voici la traduction:

„Monsieur et bon Ami.

Je vous envoie avec la présente l'effigie de notre défunt patron tel que je le tirai deux mois avant sa chute. Le prix du tout est de vingt-deux florins, que je pourrais bien toucher ici sur votre pension

---

[1]) Reproduit dans: G. Pasolini, „Adriano VI" (Roma) 1913 fig. XII. L'archevêque d'Utrecht, le musée municipal de cette ville et le Musée National d'Amsterdan (dépôt) possèdent de vieilles copies du tableau de Louvain. Un portrait, pris de profil, du pape Adrien, en grand apparat, se trouve au musée de Hanovre, ayant appartenu autrefois au sénateur Culemann, habitant de cette ville (reproduit chez Pasolini fig. I). Ce portrait n'a rien à voir avec Scorel, non plus qu'un autre portrait fait plus tard, se trouvant dans le corridor de la Galerie des Offices à Florence. Reproduit dans Rodocanacchi, „Rome au temps de Jules II et Léon X", fig. 68.

à charge du Trésor de la Chambre, mais on doute que celle-ci soit encore reconnue et payée, car tout est changé ici, particulièrement pour nous. Si je ne reçois pas la somme, vous pouvez la payer à Alart l'orfèvre, et user de moi à votre discrétion.

De Rome, le 26 mai 1524.

Puis il y avait:

signé:
votre serviteur dévoué
JAN VAN SCHOREL,
chanoine d'Utrecht.

L'adresse était: À Messire Adrien van Marselaer, monsieur et bon ami, à Anvers.

„Collationné avec la missive originale, datée de Rome, ... etc., qui porte les traces d'avoir été fermée par un cachet de cire rouge, qui s'est cassé quand on a ouvert la lettre, et dont il ne reste qu'une petite parcelle. Cette copie a été faite d'après l'original, et y a été trouvée conforme.

Le 11 septembre 1621.

VAN SCYMBEKE. [1])

---

[1]) Se trouvant parmi les actes et documents de la famille Van Marselaer, vol. I, vol. 70 v. — manuscr. N°. 21750. — La traduction est celle donnée par Hijmans-Van Mander, I, p, 318, sauf quelques corrections.

Voici le texte original: „Goede Heere ende Vrundt. — Ick sende U mits desen den effigien van onsen overleden patroon, gelijc ick den zelven twee maenden voer zijnen val hadde getrocken. Den prijs van alles is tweentwintigh guldens, die welcke ick alhier wel zoude ontfangen van U pensioenen opden tresoor vande camera, maer men twijffelt of die noch zullen herkent ende betaelt worden, want men hier al verandert gaet ende namentlijck met ons. Soe verre ick nyet en krijge, zult mogen tgelt geven aen Alaert den goudtsmet, ende voort my in alles gebruycken naer gelegentheyt. Vuyt Roomen, XXVI, Maji 1524.

Onder staat aldus:

Ende was onderteeckent:
In al U dienstbiedigh
Jan van Schorel,
canonick t'Utrecht.

Il résulte du prix mentionné dans la lettre, qu'il s'agit d'un portrait peint, non pas d'un dessin, et en effet l'expression „tirer l'effigie" n'implique pas forcément l'usage d'un crayon. [1]) Puis la missive de Scorel nous montre combien pour les Hollandais qui étaient à Rome les choses avaient changé après la mort d'Adrien VI. (14 Sept. 1523). Les mots „chanoine d'Utrecht", qui accompagnent la signature, et que le notaire d'Anvers n'aura certes pas ajoutés lui-même, prouvent qu'avant sa mort le pape a pensé à Scorel en le désignant pour le premier canonicat qui deviendrait vacant à Utrecht. Cette nomination lui conféra en même temps le droit de porter le titre, en attendant le bénéfice. — Ainsi, dans sa lettre à Marselaer, Scorel pouvait parfaitement mettre „chanoine d'Utrecht" à la suite de son nom, bien qu'à son retour dans les Pays-Bas, en automne 1524, il ne fût assurément pas encore „canonicus prebendatus". Il fut ordonné prêtre, soit à Rome, soit peu après son arrivée en Hollande. Le fait qu'il ne figure pas sur la liste où se trouvent les noms de ceux-là qui, dans l'Evêché d'Utrecht, furent élevés au rang de prêtre de 1505 à 1518, liste publiée par Mgr. G. Brom [2]), ne doit nous surprendre aucunement. C'est que, jusqu'en 1518, Scorel fut uniquement peintre, ne cherchant qu'à se perfectionner dans son art et à pouvoir bientôt entreprendre le voyage d'Italie. Ses sentiments religieux furent assez vifs pour lui faire étendre ce voyage jusqu'en Palestine. Mais pro-

---

Die superscriptor was: Mijnen edelen ende weerden heere Adriaen van Marselaer, goede heere ende vrundt, binnen Antwerpen.

Gecollationeert tegens zeker originele ende missive, gedateert vuyt Roomen.... etc., thoonende gesloten geweest te zijnen met eenen zeghel van rooden wasse, den welcken int oepenen vanden selven brieff zoe is gebroken ende luttel een reste vanden selven zeghel noch is aenden selven. Ende is deze copije metten selven originelen brieve naegschreven met eene caractere bovenden concorderende. Desen 11 septembres 1621.

Van Scymbeke.

Malgré la déclaration „pour copie conforme" il est clair que la copie n'imite pas partout fidèlement l'orthographe de Scorel. Les documents de la famille van Marselaer furent en 1621 et années suivantes copiés par des notaires et réunis en deux gros in-folio.

[1]) C'est d'après ce portrait probablement que fut faite la gravure où l'on trouve les mots „Schoorel fecit. F. B. sculpsit. Curavit T. Mensinck", et qui est reproduite ici. Pl. 9. Cf. Muller „Catalogus van Portretten" p. 23.

[2]) Archives de l'Archevêché d'Utrecht, XXXII p. 386 svv. et XXXIII, p. 1 svv.

bablement ce n'est qu'à Rome, vivant dans l'entourage du pape Adrien, qu'il aura compris quelles perspectives lui pourrait ouvrir l'état ecclésiastique. La chasse aux prébendes se voyait partout, même sous le règne de l'austère pape hollandais. N'est-ce pas lui-même qui désigna Scorel pour le canonicat, soit par faveur, soit pour payer ainsi ses services artistiques? En 1524, le maître revient dans sa patrie. L'année suivante on le nomme pour la première fois „prêtre" dans les documents. À ce moment, il ne connaissait pas encore Agathe van Schoonhoven, qui devait devenir sa bien-aimée. Cette relation, dont nous parlerons plus loin, ne date que de 1529.

Lorsque Scorel fut de retour dans les Pays-Bas, son jeune ami, le poète Janus Secundus, lui souhaita la bienvenue en une gracieuse épigramme dans le genre d'Horace. [1])

AD JOANNEM SCORELLIUM PICTOREM.
PROPEMPTICON.

I, fausto pede, patrias ad urbes,
Divinae renovator artis, ito!
Nec picus vetet ire te molestus,
Nec cornix iter ominosa rumpat. [2])
Faunus dux erit, et celer Deorum
Interpres [3]), liquidas volans per auras.
I, fausto pede, patrias ad urbes.

Les „résolutions" du chapitre de Sainte Marie, qui se trouvent dans le dépôt des archives de l'État à Utrecht, nous apprennent qu'en 1525 seulement, on promit à Scorel la première place de vicaire qui serait

[1]) Il n'est pas tout à fait exclu — quoique peu probable — que l'épigramme se rapporte au voyage plus court que fit Scorel d'août 1532 à mars 1533. Mais il est impossible qu'il s'agisse du voyage de France, en automne 1540. Voir ci-après.

[2]) Le pie et le corbeau sont des oiseaux de mauvais augure. Cf. Horace, Odes L. III, 27, v. 15:
Teque nec laevas vetat ire picus.
Nec vaga cornix. . . .
Il y a dans l'épigramme encore d'autres souvenirs de la même ode.

[3]) Mercure.

vacante.[1]) Mais avant qu'on lui ouvrît cette perspective, il était déjà vicaire de l'église St. Jean, comme l'indiquent les mots écrits sous l'image de Scorel qu'on trouve parmi les portraits des membres de la Confrérie du Saint Sépulcre, à Utrecht. Scorel doit avoir obtenu ce premier vicariat peu de temps après son retour d'Italie.

Le 28 avril 1527, le chapitre de Sainte Marie fit au maître une faveur spéciale „pour de nombreux services rendus à l'église" [2]). Cela voulait dire sans doute qu'il avait fourni gratuitement quelques tableaux. Voici en quoi consistait la faveur: quiconque voudrait céder ou transférer à Scorel son canonicat, aurait droit pour lui-même ou pour un parent, désigné par lui, à une rente viagère de soixante florins d'or. Scorel, de son côté, promettait que, dans le cas où par cette voie il obtiendrait un canonicat, non seulement il renoncerait au vicariat de Sainte Marie, qu'il avait en perspective, mais qu'encore il disposerait de son vicariat de St. Jean et de la prébende qui y était attachée, selon le désir (*ad nutum*) du chapitre de Sainte Marie. — D'autre part, la rente viagère était attribuée sous de certaines conditions.

Personne ne devait profiter de cette offre alléchante: Scorel obtint le 26 janvier 1528 le vicariat de Sainte Marie; et lorsque mourut, quelques mois après cette date, le chanoine Antoine Venrode, sa place fut donnée à Scorel par décret du 16 octobre 1528.

---

[1]) „Die lunae septima Augusti. — Conceditur M. Johanni de Scoerle, presbytero Trajectensis diocesis, expectativa vicariae in nostra ecclesia in primo loco vacaturae ...." Les données empruntées aux „résolutions" du chapitre de Sainte Marie sont les résultats de recherches faites pour l'Institut d'Histoire de l'Art à Utrecht, sur les indications de M. S. Muller Fzn., archiviste de l'État à Utrecht. Avec le consentement du directeur de l'Insitut, M. W. Vogelsang, les extraits ont été mis à ma disposition, ce dont j'ai profité avec reconnaissance.

[2]) „Ob multiplicia nostrae ecclesiae per ipsum impensa et inantea impendenda servitia et obsequia".

V

LE SÉJOUR À HARLEM

Étant de retour aux Pays-Bas, Scorel s'établit à Utrecht, mais pas encore définitivement.

Il y entra aussitôt en relations avec Herman van Lochorst, doyen d'Oud-Munster, loué par Van Mander comme un „seigneur courtois et grand amateur d'art". En 1514, il avait été vicaire-général de l'évêché. Scorel „peignit pour lui divers tableaux à l'huile et à la détrempe", entre autres le triptyque représentant le Dimanche des Rameaux, avec la ville de Jérusalem dans le fond, — triptyque mentionné ci-dessus. Il fut „placé comme une oeuvre votive dans la cathédrale d'Utrecht par les amis du doyen". Le panneau central a été longtemps introuvable. Victor, un des fils de Scorel, parle amplement du tableau dans le testament fait par lui en 1570, c'est-à-dire huit ans seulement après la mort de son père. Il semble que ce Victor ait pris le tableau sous sa garde lors du mouvement des iconoclastes. Dans son testament, il charge ses exécuteurs testamentaires de faire placer le retable à nouveau dans l'église, dès que les circonstances l'auront permis. Nous ignorions complètement où l'oeuvre s'était trouvée pendant les siècles suivants, lorsque, en 1921, on la signala à une vente chez Christie, à Londres.

Les deux volets avaient eu un autre sort. M. W. Bijleveld, l'éminent généalogiste, m'apprit en 1914 qu'ils appartenaient à mademoiselle Mathilde van Lochorst, qui, très âgée et dernière de sa lignée, les conservait pieusement dans sa maison de Chambéry. J'ai eu le bonheur de pouvoir étudier chez elle les volets, qui sont fort intéressants, et qui représentent le Christ, sorti du tombeau, rencontrant Marie Madeleine.

Je me rendais de Chambéry à Besançon, afin de voir dans cette ville une autre oeuvre de Scorel, lorsqu'éclata la guerre. Mademoiselle van Lochorst est morte au début de 1912, et les volets passèrent aux mains de son héritier, le baron van den Boogaerde. Ce dernier, averti par M. Bijleveld, acquit à Londres, dans la vente du 4 mars 1921, le panneau central. Après ces curieuses aventures, le triptyque est donc de nouveau complet, et se trouve au château de M. van den Boogaerde, à Heeswijk.

La hauteur des volets est de 1 M., la largeur de 60 centimètres. Le panneau central est de 94 sur $125^1/_2$ centimètres. On voit que la largeur des volets correspond à celle du panneau central, mais qu'à la hauteur de ce dernier il manque quelques centimètres. (Voir pl. 10—12).

Sur le panneau central est figurée l'entrée de Jésus à Jérusalem. Le Christ, monté sur l'ânesse, bénit la foule. Les douze apôtres le suivent. Devant lui, le peuple le salue et s'élance à sa rencontre: on aperçoit quatorze figures d'hommes, de femmes et d'enfants. L'oeuvre est décidément un peu trop touffue, même dans le fond, où diverses constructions architecturales s'entassent. Nous n'y trouvons pas une harmonie de couleurs, ni une grande richesse de tons: aucune couleur n'éclate. On admire le jaune et le rouge des manteaux du Christ, de l'apôtre qui est à gauche, et de l'homme qui étend son manteau sous les pieds de l'âne.

Quant aux volets, il est bien regrettable qu'ils aient été presque complètement repeints. Lorsque le triptyque est ouvert, ils représentent: à gauche, six ecclésiastiques, agenouillés dans le choeur d'une église, avec leur patron St. Martin; à droite, cinq chevaliers avec St. Georges, en plein air; dans le fond on aperçoit leur château. Le vêtement du premier des ecclésiastiques — un chanoine de Liège — est d'un rouge pâle; les autres chanoines sont en blanc. Les chevaliers portent une armure recouverte d'une cotte d'armes jaune et noire. Toutes les figures ont été repeintes; seule la tête du chanoine de Liège est restée assez intacte. Sur le cadre se lit la liste des noms. [1])

[1]) Sur le volet de gauche: Herman van Lochorst, doyen d'Utrecht et chanoine de Liège, mort en 1400; — Warnerus, chanoine d'Utrecht, mort en 1430; — Ghysbertus, chanoine d'Utrecht, mort en 1454; — Herman, chanoine d'Utrecht, mort en 1456; — Jacobus, chanoine

Friedländer chercha en vain le triptyque dans la collection du comte Fürstenberg, habitant le château „Herdringen" en Westphalie, où se trouvent plusieurs choses provenant de la famille Lockorst, qui ont appartenu d'abord à celle des Wyttenhorst van den Boogaerde. Ce fut une autre oeuvre intéressante de Scorel qu'il y découvrit: un portrait authentique de Herman van Lochorst lui-même, le protecteur du maître. [1]) C'est là, à ce qu'on sait, le premier portrait d'une personne seule, après celui du pape Adrien, que Scorel ait fait. Le doyen mourut en 1527; le maître doit donc l'avoir peint entre 1525 et 1527.

Dans ses jeunes années, Herman van Lochorst avait aussi été à Rome, où il s'était inscrit le 10 mai 1483 comme membre de la confrérie de l'Église et de l'Hôpital du Saint Esprit: „ego Hermannus de Lockhorst, canonicus Trajectensis, intravi hanc sanctam confraternitatem Sancti Spiritus de Urbe decima Maii 1483". [2]) Lochorst, qui fut aussi peint par Scorel sur les volets du triptyque de famille, avait été nommé à Rome palefrenier du pape; et un document contemporain nous apprend qu'il ne s'agissait pas là d'un simple titre honorifique. [3])

Le palefrenier-doyen, grand amateur d'art, avait fait peindre, peu avant sa mort, probablement dans l'atelier de Scorel, une „Naissance du Christ", oeuvre qu'on avait placée au-dessus du maître-autel de l'église Saint Sauveur à Utrecht. Une „naissance" ou plutôt une „adoration des Rois Mages", qui est tout à fait dans le genre de Scorel, mais qui n'est pas de lui, se trouve à Utrecht au musée archiépiscopal. [4]) Il y a tout

---

de Liège, mort en 1466; — Hermannus de Lochorst, doyen et chanoine d'Utrecht, anno .... (en blanc).

Sur le volet de droite: Adam van Lochorst, miles, mort en 1103. — Johannes van Lochorst, miles, mort en 1223. — Adam van Lochorst, miles, mort en 1323. — Hermannus van Lochorst van Wulven, miles, mort en 1453.

[1]) „Oud-Holland", XXIII, 1905, p. 65; avec reproduction.

[2]) „Bescheiden in Italië" II, 1913, p. 744.

[3]) Le 15 mai 1483, le pape Sixte IV, dans une lettre à Éverard Soudenbalch, prévôt de l'église St. Servais à Maestricht, à propos de chevaux dont il a besoin, dit qu'il enverra son palefrenier Herman van Lockhorst pour les acheter. Il prie Soudenbalch de bien vouloir l'aider en cette affaire. Brom, „Archivalia in Italia", I, p. 175.

[4]) Voir Düllberg, Frühholländer, II, fig. XXII.

un groupe d'„adorations" qui présentent de l'analogie avec cette oeuvre; le musée de Valenciennes en possède une, qui porte le monogramme K. M. P. (?) et la date de 1555; le musée de Bonn en a une autre, et l'église de Nieuwenbroeck une troisième. Cette dernière seule peut être attribuée à Scorel sans aucune réserve, lorsqu'on connait le retable des Lochorst. Divers éléments de ce dernier, et certaines caractéristiques des oeuvres postérieures, se retrouvent dans ce tableau remarquable (Pl. 27) [1]).

Outre les oeuvres faites pour Herman van Lochorst, Scorel peignit dans les années 1525—1526 les deux premières séries de portraits représentant les membres de la Confrérie de Jérusalem à Utrecht, dans laquelle il était entré lui-même. Parmi les portraits de la seconde série se trouve celui du peintre, et ces lignes — déjà mentionnées — d'une valeur poétique douteuse:

„Heer Jan van Scorel wt Hollant, scildere,
Vicarius tsint Jans, was ten heiligen grave
MCCCCC ende XX stildere
Screef men. God geef hem der glorien have." [2])

La troisième série ne suivit qu'après un long intervalle: c'est-à-dire après 1535, comme l'indiquent clairement les dates sous les portraits. Les morceaux en sont conservés au musée municipal d'Utrecht. Ici l'on trouvera les reproductions complètes. [3]) (pl. 13, 14, 19). Les deux premiers panneaux doivent être considérés comme une oeuvre de jeunesse. Dans le troisième, l'art du maître nous apparaît plus mûr. C'est une col-

---

1) C'est M. B. van Riemsdijk, ex-directeur du Musée National à Amsterdam, qui a eu la bienveillance d'appeler mon attention sur ce morceau.

2) Messire Jean van Scorel, Hollandais, peintre, vicaire de St Jean, est allé visiter le Saint Sépulcre en l'an MLXX. Que Dieu lui donne la gloire éternelle.

3) La dernière série, qui est la plus petite, et ne consiste qu'en quatre portraits, représentant quatre membres de la confrérie qui, en 1541, ont visité la Terre Sainte, est sans doute une oeuvre de jeunesse d'Antonio Moro. C'est ce que nous prouve d'une façon éclatante la comparaison avec le tableau de Berlin où il y a deux portraits de pèlerins. Un „chevalier du Saint Sépulcre", tout seul, peint également par Moro dans sa jeunesse, est en la possession de M. N. Beets, à Amsterdam. — Voir pour les confréries de Jérusalem et les portraits de Scorel M. S. Muller Fzn., „De Schilderijen van Jan van Scorel in het museum Kunstliefde te Utrecht". (1880) P. 9 svv. À cette étude approfondie a été emprunté l'essentiel de ce qui suit.

lection intéressante qui révèle une main habile et ferme. On voit ici le premier stade du portrait d'un groupe de personnes, genre qui fleurit plus tard aux Pays-Bas. Les têtes sont expressives et pleines de vie. La facture est d'une grande probité, pas compliquée; sans virtuosité, mais très sûre.

Dès l'époque des croisades on trouve des „chevaliers du Saint Sépulcre"; c'étaient des gentilshommes qui, avec des cérémonies solennelles, avaient été armés chevaliers à Jérusalem. En 1496, le pape Alexandre VI les réunit en un ordre militaire, qui, deux ans plus tard, fut incorporé à l'ordre de Saint Jean. Mais probablement les „Confréries du Saint Sépulcre" n'avaient rien à voir avec ces chevaliers, quoiqu'il plût à leurs membres de se nommer „Seigneurs du Saint Sépulcre" et „Equites". C'étaient bien des gens d'un certain rang, en grande partie du moins, et l'admission de nouveaux membres n'allait certainement pas sans conditions. Le fait qu'à Utrecht une femme ait fait partie de la confrérie, — voir les portraits de la seconde série — prouve qu'il ne s'agissait pas d'un ordre de chevaliers au vrai sens du mot.

Des confréries de pèlerins qui ont visité la Terre Sainte se trouvent en divers endroits, dès le commencement du quinzième siècle. Ainsi la confrérie de Saint Jacob, dont les membres avaient accompli un pèlerinage à San Jago di Compostella en Espagne, avait été fondée à Utrecht en 1450 dans l'église St. Jacques avec une chapelle et un autel qui lui étaient propres. La Confrérie Romaine, née en 1461, était établie dans l'église Notre Dame (Buurkerk) de la même ville. La Confrérie de Jérusalem, à Utrecht également, remonte à l'année 1394. Sa lettre de fondation, qui est datée du Dimanche des Rameaux, se conserve à Utrecht dans le dépôt des archives de l'État. [1]) Cette confrérie avait son autel et son sepulcre dans la „Buurkerk". Aux membres, on donnait le titre de „Chevaliers de Jérusalem", „Seigneurs de Jérusalem", „Frères de Jérusalem" ou „Palmistes" (d'après la palme qu'ils rapportaient des Lieux Saints). En outre des confréries d'Utrecht, il y avait celles d'Am-

---

[1]) Collection Booth, B. 16, fol. 126—129. Information que je dois à M. S. Muller Fzn.

sterdam, d'Harlem, de Dordrecht, de Leyde, de Gouda et d'Amersfoort[1]). Elles avaient pour but de faire exécuter par des prêtres, qui étaient rémunérés, certaines cérémonies: fête de la fondation, obsèques, messes pour les morts.

En 1526, de graves troubles se produisirent à Utrecht, une partie des citoyens, la noblesse et le clergé, ayant pris parti pour Charles, duc de Gueldre, et l'autre restant fidèle à l'évêque. Ce dernier, élu seulement après la mort de Philippe de Bourgogne, était Henri de Bavière, homme insignifiant. En août 1527, la ville, où l'évêque n'avait plus qu'une autorité illusoire, demanda une garnison au duc de Gueldre, et l'obtint. Partout dans le pays environnant on entendait le bruit des armes, et l'ordre était troublé à tout instant. Dans l'évêché d'Utrecht les choses ne pouvaient continuer ainsi. [2]) Comme l'évêque, qui s'était réfugié dans son château à Duurstede, avait refusé de reconnaître la tutelle héréditaire de la Gueldre sur l'évêché d'Utrecht, tutelle que réclamait le duc, dans le „Sticht'' et l'„Oversticht'' les bandes armées du duché infestèrent la campagne. Enfin, il ne resta autre chose à l'évêque Henri que d'invoquer le secours de la Bourgogne. Le 15 novembre 1527 il conclut avec Marguerite d'Autriche le traité de Schoonhoven, par lequel la „gouvernante'' des Pays-Bas promettait de venir en aide à l'évêque, tandis que tout le pouvoir temporel de celui-ci servirait de gage à l'empereur Charles, tant que ne serait pas payé l'argent nécessaire pour la reprise des villes qu'occupaient les soldats du duc. Mais cette reprise était loin d'être une affaire facile. Au printemps de 1528, le général tant redouté Maarten van Rossum traversa la Hollande Méridionale, pillant et ravageant le pays. Le 6 mars, il surprit la Haye, ville ouverte, qu'il mit à sac selon l'usage du temps, et qui devint en partie la proie des flammes. [3]) Mais

---

[1]) Voir Rootselaar, „Amersfoort'', II, p. 511.

[2]) Voir pour plus de détails: Blok, „Geschiedenis van het Nederlandsche Volk'' (Ire édition) II, p. 382 svv.

[3]) On en trouve la description dans un document intéressant de ce temps-là, publié par M. J. P. Blok dans les „Mededeelingen van het Historisch Genootschap'' pour l'année 1921.

alors la fortune changea. Dès le 30 juin de la même année la ville d'Utrecht fut surprise par les Bourguignons. Le 3 octobre on fit la paix.

Quoi d'étonnant qu'inquiété par tant de bruits guerriers, le pacifique Scorel, ami du repos, ait préféré quitter la ville, attendant pour y retourner des temps meilleurs. Des livres du Chapitre de Sainte Marie, il résulte que, dès le 29 avril 1527, il nomma des „procuratores" qui devaient s'occuper de ses intérêts pendant son absence. Nous savons par Van Mander qu'il se rendit à Harlem et qu'il y travailla. Lorsqu'en 1528 il obtint d'abord le vicariat et peu après la place de chanoine, qu'on lui avait promise, il ne s'était pas encore fixé à Utrecht; s'il y vint pour cette dernière affaire, ce ne fut que pour un bref séjour.

Le jour même où il entra dans sa fonction de chanoine, et le lendemain encore, il nomma, pour la seconde fois, des représentants autorisés à toucher l'argent qui lui revenait. [1]) En 1529 seulement Scorel s'est établi définitivement à Utrecht.

Parmi les personnes qu'en 1527 il trouva disposées à lui rendre ce service d'être son procureur à Utrecht, il y avait des chanoines aristocrates: Jean Ingenwinckel, Jean Slachec, Cornelis van Haemstede; il est bien curieux qu'ils aient tous les trois visité Rome: le premier en 1503, le second en 1529 comme ambassadeur de Sa Majesté Impériale auprès du Saint Siège; le troisième habita dans la Ville Éternelle de 1543 à 1549 et y fut tenu en haute estime [2]).

À Harlem, Scorel trouva un accueil des plus cordiaux auprès du commandeur de l'ordre de St. Jean, Simon Saen, „qui aimait beaucoup les artistes".

---

[1]) Voir „Het Rechtsboek van den Dom", édité par M. S. Muller Fzn., dans „Oude Vaderlandsche Rechtsbronnen", la Haye 1895, p. 126svv. „De procuratoribus". Quant au lieu de résidence obligatoire pour les chanoines, voir p. 198 svv. Les motifs qu'ils pouvaient faire valoir pour excuser leur absence étaient: missions, maladies, études. Pour les différents chapitres, les ordonnances auront été à peu près les mêmes.

[2]) Cf.: „Bescheiden in Italië" II, registre des personnes. Parmi les chanoines de Sainte Marie, contemporains de Scorel, d'autres encore allèrent à Rome: Everardus Soudenbalch, Gerardus Snegerode, Johannes de Wilde, Servatius Coelmot, Guillaume van Lockhorst, Jacques Goyer, Guillaume Buser, et Guillaume de Montfoort. Plus de la moitié du Chapitre!

Celui-ci prit la place de l'ancien protecteur de Scorel, Herman van Lochorst, qui était mort. Van Mander nous raconte que Scorel fit quelques tableaux pour Simon Saen: „entre autres un Baptême du Christ, fort beau morceau où l'on voit quelques jolies figures de femmes dans le goût de Raphaël, qui lèvent le regard pour voir descendre le Saint Esprit. Le fond est un beau paysage avec des figures nues très bien traitées." — Ce „Baptême du Christ", avec les femmes qui regardent en haut, est l'oeuvre — très belle en effet — qui aujourd'hui est exposée à Harlem, au musée municipal „Frans Hals". Surtout au point de vue du coloris, c'est une des oeuvres les plus importantes qui aient été faites aux Pays-Bas avant 1600. Dans l'ancien musée on l'avait mise au-dessus d'une porte, mais à présent elle occupe une place qui lui convient mieux. Van Mander se trompe lorsqu'il dit que Scorel peignit le morceau à Harlem de 1527 à 1529. Il a dû être fait plusieurs années plus tard. Puisqu'il provient de la vieille maison du commandeur de St. Jean, il est très probable que Saen le lui a commandé; mais dans ce cas Scorel le lui a envoyé plus tard d'Utrecht (Pl. 40).

Au premier plan et au centre le Christ reçoit le baptême; la grande figure de St. Jean occupe la droite. Puis, des deux côtés, sur le bord du fleuve, on voit des personnes à demi nues: à droite deux hommes se déshabillent, tandis qu'un troisième, qui vient de recevoir le baptême, se sèche les pieds; à gauche une femme assise se peigne et deux autres se tiennent enlacées. L'une d'elles a le corps recouvert d'un léger voile blanc transparent et porte un manteau bleu; le ton clair de sa chair se détache à merveille sur le vert mat du fond. Les vêtements de l'autre — cramoisi et safran — sont d'une richesse de couleur admirable. Toutes les deux, ainsi qu'un des trois hommes, lèvent les yeux vers le ciel, d'où descend la colombe: il y a dans ce regard attentif une naïveté qui frappe dans ce tableau où l'élément académique n'est point absent et se remarque surtout dans les attitudes compliquées des hommes. Là on sent nettement l'influence de Mantegna, qui de 1488 à 1490 avait peint dans la chapelle du Belvédère un „Baptême du Christ", fresque célèbre, qui s'est perdue, et où étaient aussi représentés des hom-

mes en train de se déshabiller. Vasari en donne une description vivante.[1])

Entre les deux groupes de droite et de gauche, le Christ forme le centre de la composition: le tronc de l'arbre, qui se dresse juste au-dessus de sa tête et divise le tableau en deux, paraît accentuer l'importance qu'a cette figure parmi toutes les autres À droite, au second plan, on aperçoit encore le Christ qui se promène au bord du fleuve.

Dans le fond, un paysage aux tons mats s'étend vers l'horizon. Les bouquets d'arbres, au second plan, sont baignés dans une lumière chaude et dorée: c'est l'atmosphère d'un jour d'été, quand le soleil commence à décliner et que les ombres s'allongent. À droite, des montagnes reculent et s'estompent dans un lointain vaporeux et bleuâtre.

En ce qui concerne la richesse du coloris et la beauté de l'atmosphère, Scorel atteint ici à une hauteur que rarement on retrouvera dans ses autres oeuvres. Toute une distance sépare ce tableau du „Baptême du Christ" de Berlin, conservé au Musée de l'État, et qui semble bien être antérieur au „Baptême" d'Harlem. On pourrait lui assigner comme date approximative 1530—35. (Pl. 28) Quant au coloris, il est inférieur à l'autre: il manque au paysage la chaleur de tons et l'atmosphère; c'est fantastique et cérébral. L'ange, assis sous l'arbre, qui est absent dans le tableau d'Harlem, est un élément iconographique, appartenant plutôt à la génération précédente. [2]) Dans le ciel, Dieu le père apparaît, ouvrant largement les bras [3]). Les petites figures sont plus „voulues" et il y a beaucoup de recherche dans les plis du vêtement de St. Jean, qui s'élance impétue-

[1]) Dans „Le Vite". Éd. le Monnier V, p. 172. „C'est St. Jean qui baptise le Christ, et tout autour il y a des gens qui se déshabillent et qui semblent vouloir être baptisés. Et parmi ceux-ci on en aperçoit un qui, voulant ôter un bas que la sueur colle à sa jambe, appuie celle-ci sur l'autre et tire le bas avec un effort qui se lit dans sa figure." — Cette oeuvre de Mantegna était encore assez neuve lorsque Scorel, en 1523, devint directeur de „tout le Belvédère" (voir ci-dessus). Vers la fin du 18me siècle, ces peintures se sont perdues. Masolino avait déjà mis des figures nues dans sa fresque à Castiglione d'Olono, représentant un „Baptême dans le Jourdain"; on en trouve également dans le „Baptême du Christ" de Piero dei Franceschi, exposé dans la Galerie Nationale à Londres. — C'était devenu un vrai motif de la Renaissance.

[2]) Bien qu'un contemporain plus âgé de Scorel, Patinier (mort 1524), l'applique encore dans son tableau connu qui se trouve à Vienne, et qui est une imitation de G. Bellini. (mort 1516). Voir: G. J. Hoogewerff: „Nederlandsche Schilders in Italië in de 16e eeuw". 1921. p. 229.

eusement. Ici les figures nues ne révèlent pas l'influence de Mantegna, mais celle des „Soldats prenant un bain" de Michel-Ange, qu'ont fait connaître les gravures de Marc-Antoine Raimondi.

Un troisième „Baptême du Christ", antérieur encore à celui de Berlin, et datant de 1525, se trouvait, suivant Kramm, „de temps immémorial dans l'église St. Jean à Utrecht, servant de cloison dans la cave aux tourbes, la peinture tournée contre le mur. Lorsque le tableau fut découvert, le marguillier le mit dans une vente publique tenue à Utrecht le 17 juin 1846; c'est M. Boymans qui l'acheta pour la somme de 170 florins." — Depuis, le morceau a péri dans l'incendie du musée de Rotterdam, en 1864.

Au Musée National d'Amsterdam, dans une des pièces du rez-de-chaussée de l'aile gauche, est exposé un „Baptême du Christ", dont la conception rappelle tout à fait Scorel (no. 2197). Il ne paraît pas être une oeuvre originale du maître, mais peut très bien provenir de son atelier, ou être la copie d'un original perdu: il faut noter l'arbre au milieu de la composition, sous lequel a lieu le baptême, les petites figures dans le paysage et le paysage lui-même. Un cinquième „Baptême" se voyait sur un des volets du grand triptyque dans l'„Église Nouvelle" de Delft, triptyque qui fut commandé à Scorel en 1550, et qui trop vite après, en 1566, fut détruit par les iconoclastes.

Pendant les années de son séjour à Harlem, Scorel fit encore le portrait des membres de la „Confrérie de la Terre Sainte" de cette ville, ainsi qu'il l'avait déjà fait à Utrecht. Le morceau — que le maître livra gratuitement — représente une série de douze pèlerins avec le serviteur de la Confrérie, qui tient devant eux une image de l'église du Saint-Sépulcre (voir Pl. 15). Dans ce panneau, comme dans ceux qu'il peignit à Utrecht, il y a une image de Scorel lui-même, en pèlerin de Jérusalem, tenant la palme à la main; c'est le troisième portrait fait par lui-même que nous connaissons. Au-dessous, on lit les vers suivants:

Johan van Scorel bin ick, scildere,
Canonick t' Utrecht tot Sinte Marien.
Dit scincte ic mijnen broeders uyt jonste mildere;
Was ter plaetse, daer ons bedildere

Jesus Christus starf om ons verbliên
Doe men screef vijfthienhondert tot dier tiên
Ende twintich na die gebuert ons Heren.
Bid dat ic in deughden mach procederen. [1])

Dans ce portrait de tout un groupe de personnes on remarque un premier effort de composition: d'abord dans la place qu'occupe le serviteur qui tient l'image, puis dans la disposition des membres de la Confrérie, groupés deux par deux.

Le titre de „chanoine d'Utrecht", que Scorel se donne, nous fait conclure que l'oeuvre fut achevée après 1528. Probablement l'année suivante le peintre, en partant pour Utrecht, l'a laissée à ses frères en souvenir de son séjour parmi eux. Ainsi que le „Baptême du Christ" avec les femmes qui regardent en haut, ce morceau fut transporté du siège de l'ordre de St. Jean au musée municipal. [2]) Une troisième oeuvre de la même provenance, et que parfois l'on attribue à Scorel, est le „Péché Originel", qui, selon l'hypothèse très acceptable de Léon Preibisz, serait de la main de Martin van Heemskerck. En tout cas, le panneau avec ses figures nues de grandeur naturelle est une oeuvre de l'école de Scorel et non pas du maître lui-même. [3]) Quand on se rend compte de ce qu'était l'art dans les Pays-Bas au moment où cette oeuvre fut faite, on la juge des plus curieuses: la joie en est absente, elle a peu de relief et le coloris est sans grand mérite; mais on remarque un véritable effort de rendre les choses selon le principe italien, sans que le peintre tombe dans l'exagération trop Michelangélesque, propagée en ce temps-là par les gravures de Marc-Antoine Raimondi. [4])

[1]) „Je suis Jean van Scorel, peintre, chanoine d'Utrecht, du Chapitre de Sainte Marie. Je fis cadeau de ceci à mes confrères pour leur faire un plaisir. En l'an 1520, après la mort du Seigneur, je fus à l'endroit où Jésus Christ mourut pour notre salut. Priez pour que je croisse en vertus." — Une main postérieure a ajouté: „Ende starff (*et il mourut*) 6 december 1562."

[2]) Cf. Ampzing, „Beschrijvinghe van Haerlem" (1628) p. 352.

[3]) Cf. L. Preibisz, „Martin van Heemskerck" (Leipzig 1911) p. 17.

[4]) La „Sainte Cécile jouant de l'orgue" du musée de Frans Hals à Harlem, provenant de l'hospice des vieillards, attribuée autrefois à Scorel, n'a rien à voir avec le maître. Ainsi que Otto Hirschmann l'a démontré, c'est une oeuvre de Pierre de Witte, dit Candido. Voir: „Monatshefte für Kunstwissenschaft" 1915 p. 81. Un document de 1573 parle, il est vrai, d'une „Sainte Cécile" peinte par Scorel, mais dans ce tableau la Sainte se trouvait dans un paysage. Voir: „Nederlandsche Kunstbode" 1874, p. 12.

Scorel semble ne pas avoir passé dans l'oisiveté les deux années de son séjour à Harlem. C'est encore Van Mander qui nous renseigne là-dessus: „Étant fort sollicité d'accepter des élèves, Scorel loua une maison à Harlem et ce fut là qu'il peignit quelques oeuvres considérables." Selon Van Mander il aurait même peint ici le grand retable pour la Vieille Église d'Amsterdam: un „Crucifiement", oeuvre très admirée. Puis le biographe ajoute: „Il y a un autre tableau de la même composition à Amsterdam". Le retable dans „l'Église Vieille" ou Église Saint Nicolas, dont les quatre volets, — ainsi que nous l'apprend Van Mander — étaient de Martin van Heemskerck [1]), sans doute un chef-d'oeuvre du peintre, fut détruit par les iconoclastes en 1566. Le second tableau „de la même composition" est peut-être le triptyque, représentant le crucifiement, que les héritiers de l'orfèvre Jean Brom vendirent en 1917 à M. Komter, peintre habitant à Amsterdam (Pl. 50). Il est bien curieux que cette oeuvre corresponde presque complètement au triptyque conservé dans l'église du Béguinage à Amsterdam, sujet de tant de discussions. — Ce dernier tableau n'est certainement pas du maître lui-même, bien qu'une inscription récente dise que, lors du mouvement des iconoclastes, le tableau fut éloigné de l'église St. Nicolas et mis en sûreté dans une maison à Amsterdam. (Pl. 51—52). Puis l'inscription déclare que le triptyque, dont en 1853 des particuliers firent don au Béguinage, avait été tenu pour un Scorel par d'anciens propriétaires. Il est tout à fait évident que c'est une réplique, faite dans l'atelier, ou une copie de la main de l'aide principal de Scorel, dont on reconnaît facilement la manière dure dans des oeuvres ultérieures qui doivent provenir de la boutique. Évidemment cet aide a collaboré aussi au tableau appartenant à M. Komter. Une seconde réplique, de plus grandes dimensions, qui, faite un peu plus tard, semble se rapprocher un peu de Heemskerck, se trouve au Musée Épiscopal d'Harlem. La grande ressemblance, tant en ce qui concerne le sujet qu'en ce qui concerne la facture, des tableaux du Béguinage et de M. Komter avec le revers de deux volets qui se trouvent au musée d'Utrecht et qui sont absolument authentiques, prouvent qu'ici on a égale-

[1]) Peints après son retour de l'Italie. Voir Van Mander, éd 1604, f 246.

ment affaire à des oeuvres sorties de l'atelier du maître. Les volets d'Utrecht représentent les demi-figures de deux donateurs — mari et femme — de grandeur naturelle. Le panneau central est perdu. Là, comme dans le triptyque Brom-Komter et dans les deux répliques mentionnées, on voit le „Christ portant la croix, avec Sainte Véronique", et une „Résurrection du Christ", d'une composition à peu près pareille. (Pl. 21 et 53). Une oeuvre qui s'apparente vaguement au „Calvaire" d'Amsterdam est le „Crucifiement" du musée de Bonn, provenant de l'abbaye Steinfeld dans l'Eiffel. On se demande comment cette oeuvre, qui a tant de défauts, a pu enthousiasmer des personnes compétentes. C'est à peine si l'on peut dire qu'elle est peinte: la pâte paraît être de fer-blanc. Elle n'est pas de Scorel, mais d'un imitateur raide et sans vie. La signature SCHOREEL — avec la date 1530 — a été certainement „interprétée". [1]) (Pl. 49).

Sur le Crucifiement de Scorel dans l'église St. Nicolas, et les oeuvres qu'on considère comme ses répliques, M. Sterck a écrit, il y a quelques années, une étude dans les annales de la Société Amstelodanum. [2]) Il considère le triptyque du Béguinage comme une étude préparatoire, faite dans l'atelier, pour le grand tableau de la Vieille Église. Je ne puis pas être d'accord sur ce point. Jamais peintre ne fit exécuter par des aides une étude destinée à donner une idée de l'oeuvre qu'il allait exécuter. Lorsqu'il s'agissait de cette sorte d'ouvrages, Scorel se montrait sous son meilleur jour. Ce qu'on voit plutôt chez lui, c'est l'exécution laissée aux aides. Puis, le triptyque du Béguinage n'a pas le caractère d'une oeuvre provisoire, parce qu'il est trop détaillé, et qu'il a toute la dureté d'une copie. Et, dernier argument: le grand retable *de Scorel* dans la Vieille Église n'était pas un triptyque, mais consistait en un seul panneau.

Surtout pour les oeuvres de plus vastes dimensions et pour certaines „Madones", qu'à chaque instant on lui commandait, Scorel paraît s'être borné à faire les ébauches. Et bientôt ces ébauches se figèrent dans un seul type. Outre les oeuvres elles-mêmes, dont une partie seulement nous est restée, les sources nous apprennent que certains

[1]) Déja constaté par Passavant *Kunstblatt*, 1841, p. 426.
[2]) XVI (1918).

sujets reviennent continuellement dans les triptyques de Scorel, et des quelques exemples qui nous sont connus (comme la „Résurrection" dont on trouve trois répétitions conformes) il résulte qu'on a toujours affaire à des répliques, on pourrait bien dire à des répliques d'atelier. En dehors des quatre „Crucifiements", auxquels il en faut ajouter un cinquième de grandes dimensions, qui se trouve sur l'autel à Delft, et dont nous parlerons plus loin, et un sixième, fait pour l'Abbaye de St. Vaes à Atrecht; en dehors des cinq „Baptêmes du Christ" que nous connaissons, et en dehors d'au moins dix Madones pareilles, nous pourrons encore trouver deux „Dimanche des Rameaux", deux „Sainte Ursule", trois „Christ portant la Croix", etc. Croit-on que Scorel se soit amusé à se répéter lui-même indéfiniment? Certainement ces oeuvres n'ont pas été toutes faites par lui, ou bien il n'y a travaillé que très peu. C'est dans des tableaux comme ceux d'Harlem ou du Musée National d'Amsterdam qu'il est vraiment lui, et c'est là qu'on peut l'apprécier, puisque sa personnalité nous y est révélée. S'imagine-t-on une réplique de la Sainte Madeleine sous l'arbre, ayant la même valeur que l'original? Il y a loin d'une chose fabriquée à cette oeuvre si éminemment personnelle!

S'il convient de distinguer parmi les oeuvres d'un maître entre celles qui sortent de ses mains et celles qui furent faites dans son atelier, il faut absolument le faire pour Scorel. On a lieu de croire qu'il se considérait trop comme un humaniste s'occupant aussi de peinture, pour attacher une grande importance au „métier". Ce „métier" ne lui était pas un gagne-pain, et pour cette raison encore il ne s'y adonnait pas tout entier. Il aimait bien avoir des commandes, et les triptyques qu'on exécutait d'après ses esquisses et sous sa direction lui étaient payés plus cher qu'à quiconque de ses contemporains. Mais le maître lui-même ne mettait la main à l'oeuvre que si la fantaisie l'en prenait; ou bien il s'occupait de tableaux de moindres dimensions et — par préférence — de portraits. Dès sa jeunesse il se sentit plutôt „amateur" en peinture („pictoriae artis amator" comme dit la signature de l'autel d'Obervellach) qu'homme du métier, plutôt „Messire Jean, le chanoine", que „Jean le peintre", bien qu'il n'eût pas honte de son art.

Dans le chapitre suivant, on verra qu'en effet il se piquait d'être un des premiers artistes de son temps.

Non seulement Scorel se considéra lui-même comme le peintre par excellence des Pays-Bas du Nord, comme l'homme qui voyait et rendait les choses selon le nouveau style: celui d'une exactitude idéalisée, que l'humanisme avait basé sur l'assimilation — illusoire ou réelle — de la civilisation classique, — mais d'autres également le considérèrent ainsi. Il suffit pour s'en convaincre de lire le poème que Janus Secundus lui dédia [1]) lors de son séjour à Malines (1530—1532), et où le poète célèbre Scorel comme „l'orgueil des peintres", et „l'ornement nouveau qu'a produit une terre inculte", et cela „parce qu'il a apporté dans sa patrie les monuments du monde latin, et qu'il a placé Rome sur les rives du Rhin".

„Recevez autant de salutations qu'il y a de couleurs variées et justes dans vos tableaux; qu'on y trouve de différentes formes humaines; que vous peignez de feuilles printanières à vos arbres. Ces salutations vous sont envoyées par celui qui naquit comme vous dans le pays des Bataves: Secundus, qui récemment, lors de votre départ, vous chanta quelques chants, gages d'un coeur qui vous est dévoué.

„Il attend le jour où il pourra contempler avec vous les murs d'Utrecht, ville célèbre, et les temples des Saints, munis de tours, et le grand château que Charles a fondé pour défendre le peuple, et qui est voué à la paix. Il sera heureux si vous lui montrez vos richesses et vos trésors, et tout ce que recèle l'Italie et ce que fait voir la Grèce, riche en oeuvres d'art. Nous nous imaginons tout cela; mais à quoi sert de se créer des images vaines que va éparpiller le vent sur les flots rapides? Toujours le destin jaloux et la tyrannie haïssable de la Fortune, qui comme une déesse puissante gouverne les choses humaines, me tient éloigné des confins des Pays-Bas du Nord. Mais le temps viendra où il nous sera donné (la méchante Fortune qui se réjouit des maux des hommes vou-

[1]) Epistolarum Liber II, Publiée en traduction par M. J. Sterck „Het Boek", juillet 1921, p. 218 svv. — Voir les documents ci-après pour le texte original.

lût-elle nous en empêcher) de nous serrer la main et d'entendre les voix si connues, lorsque nous nous parlerons, si du moins nos voeux ont quelque pouvoir, et si votre lettre, disant que nous vous verrons bientôt à Malines, ne nous trompe pas. — Que cependant Apollon fende rapidement les nues et que la lune errante pousse avec ses aiguillons les boeufs qui vagabondent dans la nuit."

Sur l'importance du fait que Scorel fut le premier à enseigner aux artistes de son pays les vraies formes italiennes, Lampsonius appuie encore dans l'épigramme panégyrique, qu'on trouve imprimée sous le portrait gravé du maître dans la seconde édition du „Livre des Peintres" par Van Mander, où il lui fait dire les paroles suivantes:

Primus ego egregios pictura invisere Roman
Exemplo docuisse meo per secula Belgas
Cuncta ferar: neque enim iusti dignandus honore
Artificis qui non graphidas, pigmentaque mille
Consumpsit, tabulasque schola depinxit in illa.

VI

LE PEINTRE CHANOINE — LE PEINTRE HUMANISTE — SÉJOUR À UTRECHT SON ACTIVITÉ DANS CETTE VILLE

Que Scorel occupât une place bien à part parmi les artistes de son temps, et qu'il en fût conscient, ne résulte pas seulement de sa situation sociale et des rapports qu'il entretenait avec des personnes notables et très cultivées: plusieurs faits dans sa vie sont là pour le prouver de surplus. En premier lieu il faut remarquer cette chose curieuse que, s'étant établi à Utrecht en 1529, il n'entra jamais comme „maître" dans la corporation des peintres. C'était là une grave infraction au privilège, mais comme chanoine il s'en soucia fort peu. Arnout van Buchel, dans le manuscrit déjà cité de ses „Res Pictoriae" (de 1590 environ), nous rapporte que Scorel, arrivant à Utrecht, et sollicité avec instance par les membres de la corporation de se faire inscrire comme maître, se mit en colère et leur déclara nettement que par son nom et la quantité de ses oeuvres, il mettrait fin à tous leurs profits; ce qui du reste, après un certain temps, lui réussit en grande partie. Ses oeuvres nombreuses lui rapportèrent beaucoup, mais cela n'allait pas sans nuire à leur qualité. Puis — ainsi continue Buchel — il aimait la gaieté et la bonne chère, auxquelles il était adonné, fort au détriment de son art.

Ce goût trop développé pour les débauches de table est un défaut qu'on trouvera chez plusieurs chanoines d'alors. Scorel, que d'autres documents nous dépeignent comme un homme qui aime à jouer du luth et à faire des vers, ne fait certes pas l'impression d'une nature ascétique. La joie de vivre est aussi une caractéristique de l'homme de la Renaissance. Quant à cette „quantité d'oeuvres", elle paraît indiquer que Scorel

dirigeait une sorte de „fabrique", mot qui jusqu'à un certain point est vraiment ici à sa place, comme nous l'avons vu tantôt et comme nous le verrons encore par la suite. Après 1530, et surtout après la mort de son ancien maître, Jacob Cornelisz. van Oostsanen, en 1533, Scorel se trouve en effet à la tête du plus grand et du plus actif des ateliers des Pays-Bas du Nord. Après la moitié du 16me siècle, la concurrence devint plus forte.

Étant revenu à Utrecht, en 1529, et très peu de temps après avoir obtenu le canonicat, Scorel entra avec Agathe van Schoonhoven dans une union qui avait pour lui la même valeur qu'un mariage. Naturellement il n'était pas permis à l'ecclésiastique de prendre une femme légitime; mais comme tant d'autres chanoines qui n'avaient embrassé cet état que pour s'assurer la prébende, en guise de rente viagère et comme bon moyen d'existence, Scorel, tel que nous le connaissons, ne se sera pas senti grande envie de sacrifier tout bonheur conjugal à l'état ecclésiastique, qu'il avait choisi pour des raisons (légitimes du reste) d'ordre purement économique. Il faut tenir compte des moeurs du temps. Dans les Pays-Bas on était alors loin d'observer rigoureusement le célibat; les gens n'étaient que trop habitués à voir des prêtres mener une vie dissolue. On comprend que, dans ces conditions, le cas d'un chanoine vivant en ménage avec une femme fût considéré comme tout à fait ordinaire; cela ne choquait personne. Scorel lui-même n'était-il pas né d'une union pareille? Qu'il ait fondé un foyer et une famille, et que, époux et père de famille, il ait été plein de dévouement pour sa femme et ses enfants, dans un monde où les excès étaient fréquents, prouve en faveur de son caractère [1]).

De cette même année (1529) date le beau portrait d'Agathe, qui se trouve dans la Galerie Doria à Rome, et qui fut tant admiré à l'exposi-

[1]) Le concubinage des chanoines était bien défendu, néanmoins on le tolérait. Cf. „Rechtsboek van den Dom te Utrecht" édité par M. S. Muller Fzn. (la Haye 1895), p. 170. „De cohabitatione clericorum et mulierum". Le fait que les enfants naturels ne pouvaient devenir chanoines dans le chapitre de leur père ne doit pas s'expliquer par une sorte de mépris pour eux: c'était là une mesure faite pour empêcher que les canonicats ne devinssent héréditaires. Cf. „Rechtsboek" p. 50 svv. — Pour les „beneficia minora" seuls on faisait quelquefois une exception, mais c'était en fermant les yeux. Cf. p. 171. Le Concile de Trente seulement donna en cette matière des règles sévères et définitives.

tion d'art hollandais ancien à Utrecht, en septembre 1913. Il faut voir en ce portrait — mentionné dès le début de notre étude — l'effigie d'une nouvelle mariée; cela résulte entre autres du fait que Scorel y a donné une date exacte et qu'il l'a accompagné d'une inscription. C'est ce qu'il faisait bien rarement. Abstraction faite de quelques dates, et des portraits des pèlerins, où une inscription était nécessaire, on n'en trouve que dans le triptyque d'Obervellach, son premier chef-d'oeuvre, et dans le petit portrait d'écolier, au Musée Boymans, qui est de l'année 1531.

Voici l'inscription du portrait de sa bien-aimée: „Agatha Sconhoviana, 1529. — Per Scorelium pictorem." Ce petit morceau, dont la couleur est simple et la peinture à la fois naïve et soignée, a un charme durable. Comme peinture de caractère cette tête de femme à l'air mutin est un véritable chef-d'oeuvre. (Planche 16.)

Grâce à M. W. Bijleveld j'ai su qu'un second portrait d'Agathe van Schoonhoven, fait quelques années plus tard, se trouve au château de Windesheim en Overijssel, propriété du baron F. H. de Vos van Steenwijk. Ainsi qu'il est le cas pour le portrait de la Galerie Doria, le haut de ce tableau est arrondi. Il semble presque une répétition du premier portrait d'Agathe. L'attitude de la tête et les tons foncés des vêtements sobres comportent des ressemblances; dans les deux tableaux un avant-bras et une main, se trouvant au ras du cadre, ont la même „fonction". (Pl. 22).

Cette dernière particularité se retrouve dans une troisième effigie de l'épouse illégitime de Scorel, appartenant à la collection de feu M. de Stuers, au Musée National d'Amsterdam. (Pl. 23). On pourrait lui assigner comme date approximative l'année 1545; il y a là bien moins d'esprit que dans le petit portrait célèbre de la collection Doria; mais c'est une oeuvre plus sympathique en somme, et plus attendrie. La peinture est moins nette, moins minutieuse, mais faite avec plus de sentiment. Les traits de cette femme mûre, dont la figure ne respirait que gaieté et coquetterie au moment de ses fiançailles, sont empreints ici de dignité, d'une grande bonté et de douceur.

Dans les deux portraits ultérieurs, la dame, dont les vêtements aristocratiques sont de mode vénitienne, montre avec un certain orgueil l'alliance, non pas bénie par l'église, mais par tant d'années de vie conjugale. Dans l'un des deux portraits, elle la porte au doigt avec ostentation; dans l'autre elle la tient entre le pouce et l'index, d'un geste calme, mais significatif. — En 1545, elle avait déjà donné quatre enfants à son mari; deux autres devaient encore naître. Le premier fils, Pierre, naquit en 1530.

Agathe n'était au reste aucunement une fille; elle appartenait à une famille honnête et même aristocratique. Cela prouve déjà qu'une telle union n'était pas considérée comme déshonorante. Sans nous perdre dans des hypothèses généalogiques, nous pouvons admettre qu'elle descendait d'une famille qui avait droit au titre de chevalier, et dont le Dictionnaire Biographique de Van der Aa énumère plusieurs membres. Un certain Jean van Schoonhoven, chanoine à Kuilenburg, que nous trouvons dans un document du 6 juin 1531, peut avoir été un frère d'Agathe. Aux environs de 1540, un certain Cornelis van Schoonhoven était vicaire de St. Pierre à Utrecht [1]).

M. Sterck a vainement cherché à démontrer que Scorel, quoique chanoine, n'a pas été ordonné prêtre [2]). Cela arrivait en effet en ce temps-là. La prêtrise était obligatoire pour les chanoines, mais trop souvent on la négligeait. Les arguments de M. Sterck sont ingénieux, mais il ignorait que dans les registres des procès-verbaux du chapitre, et en d'autres documents encore, Scorel est désigné comme „prêtre". En outre, qui aurait pu l'empêcher de se marier s'il n'avait pas été consacré? Quelle raison aurait-il eue de ne pas sceller par le mariage son union régulière avec une dame aristocratique? Plusieurs parmi les chanoines qui n'étaient pas prêtres n'y manquèrent pas, comme M. Sterck lui-même l'a très justement observé.

En 1530, Scorel ,comme nous l'avons vu, s'était donc fait un nom tant à Utrecht qu'à Harlem. Van Mander rapporte que sa renommée „le fit

[1]) Archives de l'Archevêché d'Utrecht, XXIII (1896) p. 305.
[2]) „Het Boek", juillet 1921.

solliciter par les membres du collège de Sainte-Marie d'Utrecht, dont l'église avait été fondée par Henri IV, empereur des Romains, de venir décorer leur maître-autel. La partie centrale était une sculpture en bois; le peintre y ajouta quatre volets, en payement desquels on lui promit la première prébende qui viendrait à vaquer dans le collège, ce qu'il accepta". Ce dernier détail n'est pas tout à fait exact, comme nous avons déjà vu. D'ailleurs, en payant ce prix pour les quatre volets on aurait été bien généreux. Mais il est possible que Scorel, en entrant dans sa fonction de chanoine, ait promis de peindre des volets pour le maître-autel. Van Mander en donne la description suivante, qui pour nous est très précieuse:

„Sur les deux premiers volets il représenta, de grandeur naturelle, d'un côté la Vierge assise avec l'Enfant Jésus et Saint Joseph; de l'autre, l'empereur à genoux (Henri IV) et l'évêque Conrad, qui, sur l'ordre de l'empereur, avait fait (bâtir) l'église, et qui était représenté de la manière la plus imposante dans ses habits pontificaux; derrière eux, un paysage d'une grande beauté. Les deux autres volets l'occupèrent pendant plusieurs années. Dans l'entre-temps, Schoorel peignit à la détrempe une toile aussi grande que les deux volets pour mettre provisoirement à leur place un Sacrifice d'Abraham, ayant pour fond un très beau paysage, oeuvre que le roi Philippe, lors du voyage qu'il fit à Utrecht en 1549, fit acheter et transporter en Espagne avec d'autres peintures du maître."

Le roi Philippe, — à cette époque, prince héritier, — était un bon connaisseur: il importa ou fit envoyer en Espagne un grand nombre de belles choses. Parmi celles-ci, il se trouvait, comme on sait, des oeuvres de maîtres flamands. Tous les tableaux de Scorel qui furent transportés à Madrid s'y sont perdus, l'un après l'autre. Dans les Pays-Bas, ce fut le mouvement des iconoclastes qui fit périr plusieurs des chefs-d'oeuvre du maître, dont Van Mander nous énumère les principaux:

„Ce que l'on ne saurait trop déplorer, c'est que plusieurs autres productions de Schoorel: son Crucifiement d'Amsterdam, ses beaux volets de Sainte Marie d'Utrecht, le remarquable tableau de Gouda, peint

dans son meilleur temps, aient été anéantis en 1566, avec nombre d'autres choses précieuses, par l'aveugle populace".

Certaines de ces „choses précieuses" inspirèrent des vers à Janus Secundus, et surtout à Alardus Amstelredamus, vers dans lesquels ils firent l'éloge du pinceau de Scorel. Le premier écrivit une épigramme et une lettre en vers, déjà citées toutes les deux. Mais Alardus honora l'ami de sa jeunesse en deux amples poèmes, sur lesquels M. J. Sterck, dans „Het Boek", a appelé l'attention [1]). L'étude est fort intéressante. Je ne puis mieux faire que d'en citer l'essentiel, avec les paroles mêmes de l'auteur:

„Alardus, humaniste très érudit et ami d'Érasme, visita à plusieurs reprises l'antique abbaye d'Egmond, et y fit un long séjour pour étudier les manuscrits et ouvrages théologiques dont la bibliothèque possédait une si belle collection. Une lettre qu'en 1530 il envoya d'Egmond à son ami Theodorus Catharus, prouve qu'en cette année il y habita...... Dans un petit livre, „Epistola Cornelii Croci" etc., édité en 1531 à Cologne, par Alardus, il dédie à Georgius van Egmont, qui alors n'était pas encore évêque d'Utrecht, un poème latin, dans lequel il chante une estampe ou un tableau de Scorel, que peut-être il avait vu l'année précédente au couvent d'Egmond: conclusion qu'on pourrait tirer du fait que c'est précisément à Georges van Egmont, administrateur de l'abbaye de St. Amand, qu'il dédie sa poésie."

Il faut noter ici que Scorel lui-même, dans ces années, était déjà en relations avec Georges van Egmont, puisqu'il a peint ce dernier avant qu'il fût évêque d'Utrecht (26 février 1535). Probablement il le fit en 1532 ou peu de temps après. Ce portrait, très caractéristique, d'une singulière froideur, où l'ecclésiastique ne porte aucune marque de dignité épiscopale, appartient au comte van Limburg Stirum, château Offel, à Noordwijk, et fut restauré il y a quelques années, ce qui a permis d'apprécier à leur juste valeur les excellentes qualités du tableau (Planche 18).

Georges van Egmont était un parent éloigné des Egmont du châ-

---

[1]) 1914, p. 17 svv. et 209 svv.

teau Nyenborgh, les anciens protecteurs de Scorel. Il descendait de la branche principale, à laquelle appartenait également le célèbre Lamoraal, comte d'Egmont, que le duc d'Alve fit mourir sur l'échafaud [1]).

L'estampe qui accompagne la poésie d'Alardus représente la tête du Christ souffrant, mais n'est pas forcément l'oeuvre chantée. En tête des dix vers se trouve la dédicace, dont voici la traduction: „Sur la tête ensanglantée et couronnée d'épines de Jésus-Christ, figurée par le très célèbre Jean van Scorel, au seigneur Georgius van Egmont, administrateur de St. Amand."

M. Sterck fait très justement remarquer qu'il est difficile de savoir exactement quelle est celle des oeuvres de Scorel qu'Alardus a en vue. L'expression „graphice expressum" peut indiquer aussi bien un dessin qu'une gravure ou toute autre sorte d'image. Mais puisqu'on ne connaît aucune gravure de Scorel, il est permis de supposer qu'il s'agissait d'un tableau. Le fait qu'Alardus en 1532 publie la même poésie dans un autre recueil, avec la même dédicace où il ne change que le nom, ne prouve pas nécessairement qu'on ait affaire à une gravure, dont il existerait plusieurs exemplaires. Puis ce changement de nom affaiblit l'argument qui tendait à prouver qu'Alardus avait vu l'oeuvre chantée dans l'abbaye d'Egmont.

Notre humaniste, qui semble avoir été aussi enthousiaste de son propre essai iconographique que de Scorel, a fait publier sa poésie une troisième et même une quatrième fois. Dans l'édition la plus ancienne, qui est de 1531, elle se trouve à la dernière page, accompagnée d'un distique. Le petit livre de 1532 est intitulé: „Piae precationes in passionem Jesu

---

[1]) On trouve d'autres portraits de George van Egmont sur la médaille au monogramme St. H. (Stephanus van Herwijck) et sur les cartons du vitrail d'Harlem pour l'église de Gouda, conservés au Musée National d'Amsterdam. Sur le médailleur St. H. voir: M. S. Muller, dans. le „Tijdschrift van het Koninklijk Nederlandsch Genootschap van munt en penningkunde" XIX, p. 175—179. Oud-Holland XL (1922), p. 24. — Dans le portrait de grandeur naturelle fait par Scorel, le fond est vert; l'ecclésiastique porte un vêtement noir bordé de fourrure de martre et un béret, noir aussi. Un examen plus attentif nous montre que le portrait est fait avec plus de soin et qu'il est plus senti qu'on ne croirait au premier abord. La sécheresse est dans le caractère de la personne et non pas dans la facture. Peint sur chêne; 57 × 81 centimètres.

Christi per Cornelium Crocum Aemstelredamum", et a été édité par Alardus comme appendice à son „Parasceve ad Sacrosanctum Synaxin" à Cologne. Ici la poésie et le distique sont copiés littéralement. En 1538, une nouvelle version fut publiée dans un ouvrage d'Érasme: „De vitando pernitioso libinosoque aspectu carmen bucolicum", édité après la mort de l'auteur par Alardus, qui y a joint un commentaire (Leyde). Ici la poésie a été augmentée de quatorze vers, insérés après le second des dix vers primitifs. Ces dix vers seuls se retrouvent encore dans l'édition qu'a donnée Alardus des „Theophilacti Bulgariae archiepiscopi epistola" (paru sans date ni nom de ville, peut-être à Louvain, en 1541). Ici la dédicace manque.

Or, de deux choses l'une: ou bien Alardus a publié quatre fois une poésie sur un tableau de Scorel, d'abord deux fois en une rédaction provisoire, puis en une rédaction complétée, et enfin la première version; ou bien il a vu, vers 1530, à Egmont, un „Ecce Homo" de Scorel, et il a chanté ce tableau, adaptant plus tard cette poésie à un „Crucifiement" du maître. La dernière hypothèse paraît la plus vraisemblable, pour les raisons suivantes: dans les éditions de 1531 et 1532 le titre de la poésie est „Ecce Homo"; il y a ajouté, sous le mot „Aliud", le distique mentionné ci-dessus, qui ne peut se rapporter qu'à „Voici l'Homme", et non pas au „Crucifié" (en outre le premier et le dernier mot sont „Ecce.. Homo"). Dans l'édition de 1538, les quatorze vers intercalés, où sont décrits d'une façon réaliste la tête couronnée d'épines, les membres torturés, les pieds et les mains troués, semblent faire de la poésie une description du „Crucifiement". Aussi le titre n'est-il plus „Ecce Homo", mais „In signum Crucifixi", et le distique manque.

On pourrait objecter que dans l'édition de 1531 la poésie se trouve justement à la dernière page, et qu'Alardus l'aurait écourtée par manque d'espace. Mais alors on se demande pourquoi il fallait, par une coupure, réduire la poésie à dix vers, puisque les premiers dix vers du texte plus long auraient fort bien formé un tout. Puis on ne voit pas, en ce cas-là, pourquoi Alardus aurait encore publié la poésie par deux fois — en 1532 et en 1541 — dans cette rédaction mutilée. Il est bien évident

qu'on a affaire à deux versions: une première, qui est plus courte, et une deuxième, amplifiée.

Reste à savoir lequel des „Crucifiements" de Scorel a attiré en 1538 l'attention d'Alardus au point de lui faire célébrer l'oeuvre, à plusieurs reprises, au risque de se répéter. On a tout lieu de croire que c'était le chef-d'oeuvre du maître: le „Calvaire", tableau tant admiré, dans la Vieille Église d'Amsterdam. Cela suggère en même temps l'idée que peut-être cette oeuvre fut peinte par Scorel après 1532 seulement, à Utrecht, et non pas pendant le bref séjour qu'il fit à Harlem de 1528 à 1529, comme le prétend Van Mander. On pourrait même supposer qu'en 1538 ou peut-être en 1537—38, ce tableau était une „nouveauté", récemment placée sur l'autel, et qu'il a ainsi inspiré le poète. Cela s'accorde avec le détail qu'en 1539 les volets furent commandés à Martin van Heemskerck, élève de Scorel [1]. À l'intérieur, ces volets représentaient la Passion et la Résurrection tandis que la face opposée montrait une peinture imitant un bas-relief de cuivre [2].

Voici la poésie d'Alardus en son entier. Les vers intercalés après 1532 sont en italiques.

IN SIGNUM CRUCIFIXI.

Horrescens et humi depressum, milleque cinctum
  Sentibus explicita suspice fronte caput.
Cerne cruentatos oculos, roseoque madentes
  Sanguine, tum vultus, tum speculare genas.
Illuvie perfusa vide, perfusaque tabe
  Ora labra et caera pallidiora nova,
Convulsamque manu violenta respice barbam
  Membra simul glacie frigidiora vide
Impactos colaphos, nodosae et arundinis ictus

---

[1]) Suivant C. Commelin, „Beschrijving van Amsterdam" (1694).
[2]) Van Mander, éd. 1604, f. 246.

Incussos capiti, milleque flagra data.
Liventes atro specta squalore lacertos
Sulcatosque artus funibus intuere.
Diductoque vide patefactum pectus hiatu
Perfossos clavis cum manibusque pedes.
Ut taceam geminata truci convitia lingua
Quae simul infamant, quae simul excruciant.
O utinam posses oculos in pectus, acuta
Cuspide trajectum, vel procul inserere.
Et mentem patriae pietatis imago subiret
Intus et angorum quid latet aspiceres.
Quotidie sceleri scelus accumulare puderet
Vulnera ab integro ni renovare voles,
Quae renovas quoties ablutam sanguine nostro
Conspurcas aninam per capitale nefas.

Le latin d'Alardus n'est pas suffisamment clair au premier abord pour qu'il soit superflu d'en donner la traduction.

„Regardez cette tête, horrifiante, inclinée vers le sol, encadrée de mille épines, et rendue avec un art si parfait. Regardez les yeux ensanglantés, et regardez la face et les joues où coule le sang rouge, et la bouche et les lèvres, couvertes de salive et de souillures, et plus pâles que la cire fraîche. Voyez la barbe, arrachée par une main violente, et voyez les membres plus froids que la glace et les empreintes sur les machoires, et sur la tête les traces profondes du jonc noueux, et les mille coups des verges. Comtemplez les membres livides, lacérés, souillés de noires immondices, et sillonnés par les cordes. Voyez la poitrine béante, ouverte par la lance, et comme les clous ont déchiré les pieds et les mains. Que je ne parle pas des injures répétées, prononcées par une langue cruelle, qui lui sont une insulte à la fois et une torture.

Puissiez-vous faire pénétrer vos yeux dans cette poitrine traversée d'une lance affilée, ou ne la voir que de loin, — l'image de la miséricorde

paternelle se fixerait dans votre esprit, et vous verriez combien de douleurs y sont encore cachées. Vous auriez honte d'accumuler chaque jour des péchés, et vous ne voudriez pas renouveler ces blessures comme vous le faites chaque fois que par un péché mortel vous souillez votre âme, lavée dans notre sang."

Aux derniers mots on s'aperçoit tout d'un coup que c'est le Christ lui-même qui parle au pécheur.

Voici encore le distique que l'on trouve dans les éditions de 1531 et 32:

(Ecce Homo)

„*Ecce* tibi, qui rex populi dominusque vocari
Concupiit, jam nunc infimus astat *homo*."

Dans l'édition de 1532, quelques estampes accompagnent le texte; trois de celles-ci sont reproduites dans l'article de M. Sterck, qui en parle aussi. On a tout lieu de croire que ces estampes ne sont pas de Scorel, ni faites d'après des tableaux du maître; l'auteur s'en est simplement servi pour illustrer le texte. Elles sont d'origine allemande.

Il existe encore une autre poésie où Alardus a célébré Scorel suivant la mode érudite du temps. Là il le nomme de nouveau „Polygnotus", faisant allusion en même temps au grand peintre grec qui porta ce nom. Puis il compare Scorel à Zeuxis et à Parrhasius, deux noms qui pour un humaniste représentaient ce qu'il y avait de plus sublime en peinture: Zeuxis trompa les oiseaux avec des raisins peints, et Parrhasius trompa Zeuxis avec un rideau rendu par le moyen d'un art parfait. Scorel non seulement peut tromper les oiseaux et Zeuxis (*sic*), mais tous les peintres.

Ainsi que la première poésie, celle-ci se trouve pour la première fois dans les „Epistola Cornelii Croci" de 1531. En voici le texte:

AD JOANNEM POLYGNOTUM SCORELIUM, PICTORUM FACILE PRINCIPEM, CANONICUM DEIPARAE VIRGINIS MARIAE APUD ULTRAIECTUM.

Quid non ingenio voluit natura licere?
Quid pictura nequit cum volet efficere?
Mirifica pictas speculantes arte volucres
Uvas, in scaenam Zeusis adire facit.
Lintea Parrhasius tanta depinxerat arte
Turpiter ut Zeusin falleret artificem;
Nam simul aspexit velo depicta remoto
Ostendatur uti flagitat effigies.
Zeusis, ut errorem vidit sensitque, pudore
Palmam Parrhasio detulit ingenio.
Ipse quidem quod aves pictas traxisset ad uvas
Ille fefellisset egregium artificem.
Nec volucres, Scoreli, nec Zeusin fallere tantum,
Quemvis pictorem sed potes ingenio.

Les „résolutions" du Chapitre de Sainte Marie nous apprennent encore sur l'année 1530 les détails suivants, qui ont leur intérêt par les conclusions qu'on en peut tirer. Le 28 septembre, Scorel s'engagea par contrat à payer son loyer pour le semestre suivant avec un tableau qu'il peindrait. Le propriétaire, un certain Mathieu Block, rendit encore au maître huit florins et quatre sous, pour payer le vin que, selon l'usage du temps, le chanoine, à l'occasion de sa rencontre avec Block, lui avait versé. Pour le second semestre, à compter du premier mai 1531, „ce jour-là étant la date où on a l'habitude de déménager" [1]), Scorel s'engageait à payer pour la maison douze florins de Philippe en argent comptant, tandis que Mathieu Block de son côté ferait tenir la maison en bon état. Le tableau fut donc taxé à 12 plus 8.40 = 20 florins et 8 sous. Il est probable que le contrat était avantageux pour Block, de sorte qu'on peut fixer la

[1]) „ . . . . terminus solitae migrationis ex domibus".

valeur à 25 florins. Le prix du portrait du pape Adrien VI vendu à Marselaer avait été de 20 florins. Les renseignements sur la valeur des tableaux sont rares en ce temps-là.

Il paraît que pour Scorel il s'agissait seulement de rester encore six mois là où il se trouvait, sans payer de loyer, car il était déjà assez aisé pour pouvoir acheter lui-même une maison, le dix mars 1531. Cette maison avait appartenu au chanoine Jacob Deedel, et à la mort de ce dernier elle était échue au Chapitre de Sainte Marie. Scorel se sera installé dans cette nouvelle demeure au mois de mai. Elle était située dans l'„immunité" de Sainte Marie. Le prix était de 265 florins d'or.

Comme propriétaire d'une autre maison, située également dans l'immunité, Scorel payait à l'église depuis 1540 un florin et demi de taxe. Jusqu'en 1539 l'immeuble se trouvait porté sur les comptes au nom du chanoine et „scholaster" Anthoine Buser. Le terrain des deux maisons appartenait au chapitre, mais ces maisons elles-mêmes étaient propriété privée. Souvent ces maisons-là devaient supporter certaines charges, telles que des messes de mort, etc. Scorel paya la taxe désigneé ci-dessus jusqu'à sa mort. Le maître paraît avoir possédé les deux maisons en même temps; du moins n'est-il question nulle part d'une vente ou transmission de la maison du feu chanoine Deedel.

Scorel possédait encore une troisième maison du côté est de la ville, c'est-à-dire hors de l'immunité, au bout du Nieuwe Gracht („Onder de Linden"), en face du couvent St. Servais. C'était un grand et bel immeuble avec écurie, jardin et dépendances, qui s'étendait jusqu'au Nieuwstraat. Par lettre d'échevin du 17 janvier 1551, Scorel transmit cette maison, qu'avait habitée Wolfert van Brederode, à Guillaume Elbertsz. van Diemen, par l'entremise de Dominique Aertsz. van Honthorst. Un résumé de l'acte de la vente fut reproduit par Kramm dans ses „Levens en Werken der Schilders enz." [1]) C'était une maison spacieuse, ayant

[1]) „.... dat voor ons etc. compareerde Meyster Johan van Schoerll, canonick tsunte Marien 't Utrecht, ende gaf .... die alinge huysinge ende hofstede, gelegen neffens sunte Servaes convent, over, mitten hoff ende erve wtgaande in de Nyestraet, mitsgaders die stallinge daer after aen, ende die cameren in de Nyestraet ende erff en het getimmer daer aen,

grand air, où, durant les troubles, furent abrités, d'abord tout le couvent „Marienhage" d'Arkel, puis celui de „Nazareth in 't Geyn". [1])

Le fait que ces divers immeubles lui appartenaient prouve clairement que Scorel était un homme aisé.

En 1530, il travaillait à des tableaux destinés à l'église de Sainte Marie; c'étaient probablement les volets pour le panneau central du maître-autel, dont il a été parlé. Pendant qu'il les peignait il eut quelques bénéfices, mais le 25 octobre on lui donna à entendre que l'on comptait que son oeuvre serait achevée un an après cette date. Il est permis de douter qu'il fît honneur à son engagement, car le 20 décembre de la même année il demanda la permission de s'absenter d'Utrecht pour quelque temps. [2]) Mais son voyage fut différé. Le 27 juillet 1532, il nomma procureurs les chanoines, et partit. En mars 1533, il est de retour et jusqu'en 1540 son nom se rencontre très régulièrement dans les documents des archives.

De cette période nous connaissons de lui une oeuvre remarquable: c'est le portrait d'écolier du musée Boymans, à Rotterdam, daté de 1531 (Pl. 15). „Le costume est simple, et d'un gris sombre; il porte un bonnet rouge; le fond est d'un vert clair. En bas, on voit une inscription latine:" Qui est riche? Celui qui est sans désirs. Qui est pauvre? L'avare." Sur le papier transparent qu'il tient à la main, on lit en écriture inversée: „Dieu donne tout, et néanmoins ses richesses ne diminuent pas." [3]) Ce tableau est une oeuvre plus ou moins humaniste. On croirait avoir devant les yeux un portrait du maître lui-même, datant de l'époque où il fut l'élève de Decimator à Alkmaar!

Entre 1530 et 1540 a été fait aussi le tableau merveilleux, repré-

---

gelijck selige joncker Wolfert van Brederoede dat in zijnen leven toe te behooren ende te bewoenen plach, met twee koetsen ofte bedsteden, ende allt houtwerck, dat hij comparant daer inne gecoft ende getimmert heeft, nyet (niets) wtgesondert ...."

[1]) Voir M. S. Muller Fzn. „De Schilderijen van Jan van Scorel". Utrecht 1880, p. 2.

[2]) Les comptes de la fabrique de Sainte Marie qui se rapportent à l'année 1530 se sont perdus. Ces comptes ne commencent que par l'année 1532.

[3]) „God geeft alles en nochthans vermindert zijn bezit niet." Catalogus van Schilderijen en teekeningen in het Museum Boymans te Rotterdam. (1910), no. 412.

sentant Marie Madeleine, une des oeuvres les plus admirées du Musée National à Amsterdam. (Pl. 25). Sous les traits de la Sainte on reconnaît facilement le visage d'Agathe van Schoonhoven. L'ouvrage fut peint avec une grande conscience, qui se sent jusque dans les détails des vêtements somptueux de la sainte pécheresse. Pourtant la technique de la tête est légère et l'ensemble d'une souplesse remarquable. Le paysage, avec ses bouquets d'arbres et ses rochers aux contours irréels, annonce déjà les vastes paysages qu'on trouve dans le „David vainqueur de Goliath'' du Musée de Dresde, ou dans la „Bathseba'' d'Amsterdam. Comme je l'ai démontré ailleurs, le panneau de la Sainte Madeleine, tel qu'il se trouve à présent au Musée National d'Amsterdam, est plus haut qu'il ne fut jadis: on y a plus tard ajouté une planche. Une vieille copie, conservée au Musée de Palerme, en est la preuve: là le tableau a sa hauteur primitive.

Une autre oeuvre importante de cette époque est le „Bon Samaritain'', daté de 1537, sans signature, qui appartient à M. Derkinderen, à Amsterdam (Pl. 26). La composition de ce panneau est extrêmement calculée, mais très réussie [1]). Le dessin est d'une minutie extraordinaire. Il y a un beau paysage, dont l'ordonnance est tellement vénitienne, que certains tableaux de cette école non seulement lui ressemblent, mais lui font presque pendant. Le coloris a la force et l'harmonie que l'on trouve dans les meilleures oeuvres de Scorel. La touche seulement est plus ferme et serrée que d'habitude. L'équilibre qui règne dans la composition de cet ouvrage est à la fois calculé et agréable.

En outre, ce tableau nous montre à merveille de quelle façon Scorel a étudié Michel-Ange. D'imitation servile point. Mais la figure nue, étendue sur le sol, du voyageur détroussé par les voleurs, trahit fortement l'influence de la „Création d'Adam'' de la Chapelle Sixtine. Ici l'on voit les qualités les plus personnelles et les plus variées de Scorel. Toutes les forces qui étaient en lui semblent concentrées dans cette oeuvre. Rarement ses tableaux trahissent tant de patience et un travail aussi attentif, rarement on le voit viser et atteindre à un tel degré de perfection. Il

[1]) Planches verticales, en chêne; 86 sur 73 centimètres.

semble que cette fois l'artiste ait voulu créer une oeuvre parfaite. Par endroits la facture est presque fignolée. Parmi les oeuvres de cette période de la vie de Scorel, ce tableau est comme un centre et un „programme" détaillé.

L'influence vénitienne, c'est-à-dire celle de Giorgione, se trouve également dans la „Cléopâtre" du Musée National—dont j'ai déjà parlé—provenant de la collection de M. de Stuers, à Paris. L'influence de Michel-Ange et de Raphaël se remarque dans le morceau curieux qui représente „David coupant la tête à Goliath", conservé au musée de Dresde, avec dans le fond la défaite des Philistins. La façon d'incorporer les figures dans le paysage est celle-là même qu'on trouve dans le „Baptême du Christ" d'Harlem, mais l'inspiration est ici bien moins intense. On peut comparer le groupe principal du tableau soit avec la voûte de la Sixtine, soit avec une des „loggie" de Raphaël ou encore avec le „David vainqueur de Goliath" par Daniele da Volterra au Musée du Louvre.

Un autre ouvrage très curieux est le petit panneau dont Van Mander parle en termes enthousiastes: „Je ne puis omettre de dire que chez M. Schoterbosch à Harlem, il y a de lui une oeuvre remarquable: la Présentation au temple, avec une excellente architecture, une belle voûte et une riche ornementation d'or faite au pinceau, ce qui produit le meilleur effet. L'oeuvre est, du reste, remarquable pour ses jolies figures et des plus charmantes à considérer." — Ce morceau fut retrouvé il y a quelques années par Gustave Glück à une vente publique, et acquis pour le Musée de Vienne. [1]) La description détaillée de Van Mander permit de le reconnaître facilement. (Pl. 27). La „belle voûte" dont il parle n'est pas l'intérieur de St. Pierre à Rome, mais plutôt une construction dans le genre de Raphaël. Les „jolies figures" — des femmes qui se tiennent à l'écart — sont des types comme on en trouve chez Scorel. Dans cette petite oeuvre, on sent également l'effort intense du maître; mais c'est trop poli, et la facture quelque peu mièvre manque de force, de sorte qu'à notre avis le tableau est de beaucoup inférieur au „Samaritain" de M. Derkinderen. Autant que dans cet ouvrage Scorel a voulu aller

---

[1]) „Ein neugefundenes Werk Jan Scorel's". Cicerone II (1910) p. 589. Cf. Henri Jantzen „Jan Scorel und Bramante", Cicerone l. c. p. 646.

jusqu'au bout de son talent, mais il l'a fait d'une façon moins généreuse. Il est difficile de fixer la date du morceau, mais il est tout indiqué d'en parler à propos du „Samaritain".

C'est à cette période sans doute que doivent appartenir quelques-unes de ses oeuvres les plus importantes qui se sont perdues. Van Mander les énumère, dans un ordre plutôt géographique que chronologique.

„À Marchiennes, une belle abbaye de l'Artois, on voit encore de Schoorel trois oeuvres importantes. D'abord un tableau d'autel où Saint Laurent est étendu sur le gril; puis un tableau des Onze Mille Vierges, oeuvre capitale pourvue de deux volets. Enfin, un grand retable à six vantaux, dont l'intérieur représente la Lapidation de St. Etienne.

„À Arras, à l'abbaye de Saint-Vaast, dans une chapelle, derrière le choeur, on voit un triptyque représentant un Christ en Croix.

„En Frise, dans une abbaye du nom de Grootouwer, il peignit un retable représentant la Cène avec des figures de grandeur naturelle, toutes les têtes étant peintes d'après nature."

Nous n'avons aucun renseignement sur les oeuvres qui selon Van Mander se trouvaient dans le Nord de la France; les recherches que j'ai faites n'ont eu aucun résultat [1]). En ce qui concerne l'abbaye de Saint Vaes à Atrecht, il faut noter que Jean Cornelisz. Vermeyen, dit Jean à la Barbe, né à Beverwijk, suivant Van Mander „un ami intime de Jean Schoorel", travaillait aussi pour ce couvent. Du moins Van Mander nous rapporte-t-il: „Ses oeuvres se trouvent en grand nombre à Arras à l'abbaye de Saint Vaast; elles sont extraordinairement bien faites et très estimées." [2]) Il n'est pas exclu que Scorel et Vermeijen aient travaillé ensemble à Atrecht.

Quant à la Cène, dans l'abbaye frisonne, ni de l'oeuvre ni de la maison il n'est resté une seule trace. L'abbaye „Grootouwer" est le couvent

---

[1]) Seul un fragment du Martyre de St. Étienne fut retrouvé au musée de Valenciennes par Mlle. G. Ring. Voir Friedländer „Von Eyck bis Brueghel", 2e éd. (1921), p. 164.

[2]) Éd. 1604, fol. 224 b. — „La Rencontre d'Abraham avec Melchezédech", tableau qui se trouvait autrefois dans la collection de A. Langen à Paris, est de Vermeyen et non pas de Cornelis Engelbrecht. C'est une oeuvre qui fait penser à Scorel. Voir la reproduction chez Dülberg, „Frühholländer", IV, fig. 8.

„Aduard" aux environs de Groningue, qu' aujourd'hui encore les gens du pays désignent sous le nom de „den Ouwert". Ce couvent de Bénédictins était alors un centre de civilisation et d'érudition pour la contrée.[1]) — Du vivant de Scorel, l'abbé du couvent était Johannes Reecamp, grand amateur d'art. Il est donc possible que le maître ait travaillé quelque temps dans la province actuelle de Groningue, et que les deux morceaux très connus: „Bathseba" et la „Reine de Schéba", transportés en 1879 du „Gouvernementhuis" de Groningue au Musée National d'Amsterdam, aient été faits là-bas. Suivant un renseignement fourni par feu M. Feith, ils proviennent de l'abbaye Aduard. L'unique tableau de Scorel qui aujourd'hui se trouve à Groningue ne peut pas avoir été peint en cette ville: c'est le portrait de famille que les héritiers de M. E. Canter ont légué au Musée Municipal.[2])

Parmi les objets d'art que laissa M. Canter se trouvaient les planches séparées d'un tableau; la pâte s'était détachée par endroits et une couche de crasse couvrait la peinture. On pouvait tout au plus se rendre compte que le tableau représentait plusieurs personnages: deux époux avec leurs enfants. Les planches ayant été soigneusement lavées et appliquées l'une contre l'autre, on vit que le tableau était encore complet. Mais il était très détérioré, et une restauration ne put lui rendre son aspect primitif. (Pl. 32). M. J. Feith, archiviste de Groningue et directeur du musée, n'hésita pas — et avec raison — à attribuer l'oeuvre à Jean van Scorel. Mais il supposa à tort que le morceau était toujours resté dans la famille Canter. M. Feith — ainsi qu'il me l'a dit — supposait que le tableau représentait Gelmer Canter, secrétaire de la ville de Groningue, avec sa femme et ses quatre enfants; mais depuis j'ai appris de source très autorisée que le tableau ne provenait pas de la succession du père de M. E. Canter, mais de celle de sa mère, une Alberda van Menkema; il avait toujours appartenu à la famille de la mère de celle-ci, de Hertoghe van Feringa. Or il s'est trouvé qu'un des aïeux de cette fa-

[1]) C. Hofstede de Groot, dans le „Groninger Volksalmanak", 1893, p. 24.

[2]) L'essentiel de ce qui suit est basé sur des renseignements que je dois à la bienveillance de M. H. Coster, archiviste de la ville de Groningue. — Les dimensions du tableau sont de 127 sur 165 centimètres.

mille est parti de Flandre vers le milieu du 16me siècle pour venir s'établir d'abord à Utrecht, puis dans le pays de Groningue. Il s'appelait Daniel; c'est lui et sa famille probablement que Scorel a peints. Il est curieux que dans le paysage du fond, bien caractéristique de Scorel, se trouvent l'un à côté de l'autre la pyramide de Caius Sextius (à Rome) et un obélisque romain, de même que dans le „Bon Samaritain" appartenant à M. Derkinderen. — Puis cette oeuvre de Groningue nous fournit la preuve que le tableau si connu du musée de Cassel, représentant un groupe de personnes, et qui passe généralement pour un Scorel, ne peut absolument pas être de lui. Malgré tous les traits communs, la différence de conception et de technique est trop grande. Le tableau de Cassel présente bien plus d'analogie avec deux très beaux portraits qui se font pendant: celui du directeur de la monnaie, Pierre Bicker et celui de sa femme, Anne Codde; ils appartiennent à la douairière Schimmelpenninck van der Oye (château „de Pol" près de Voorst). Mais ces deux morceaux ont été peints en 1529 et le tableau de Cassel semble dater du milieu du 16me siècle. [2])

Peu avant la mort de son ami Janus Secundus (1538), Scorel a fait le portrait de ce dernier. Le morceau s'est perdu, mais on le connaît par une gravure qui se trouve dans une édition des oeuvres du poète, publiée à Leyde en 1631. (Pl. 20). Au-dessous de l'image, le frère du défunt, Hadrianus Marius, mit l'épigramme suivante:

Talis Joannes oculis eram et ore Secundus,
Festinans quintam claudere olympiadem;
Praevenit cita mors, at docti dextra Scorelli
Quam dederat, vitam, laedere non potuit.

De 1535 date la dernière série de portraits des membres de la Confrérie de Jérusalem, dont il fut déjà question. Le portrait de la „Vieille Femme", au ton sobre, et aux lignes fermes, conservé au

[1]) Je dois ces détails à M. W. Bijleveld.

[2]) Voir la fig. chez Moes-Martin, „Oude Schilderkunst in Nederland" I, fig. 20—21. Là les auteurs constatent également l'analogie avec le portrait de famille de Cassel. Voir aussi Cohen „Zeitschrift für bild. Kunst, 1914, p. 33.

musée archiépiscopal d'Utrecht, est de la main d'un imitateur habile. [1])

Dans la collection de M. A. Chiesa à Milan se trouve un portrait d'homme de Scorel, merveilleux de ton et de facture. Le personnage mi-corps, de grandeur nature, qui porte le vêtement et le béret noirs du lettré, est assis en plein air, et montre d'un geste de la main la Tour de Babel, abandonnée, qui se dresse dans le fond. Devant l'homme, un chien au poil roux dort paisiblement. À droite, on aperçoit dans le paysage la fine silhouette d'un petit arbre grêle et étiolé, ainsi qu'on en trouve chez Bellini. C'est là tout ce qu'il y a comme végétation. Dans la nudité du paysage la grande masse informe de la tour de Babel a presque l'irréalité d'une vision. La pierre en est rougeâtre, et baignée d'une atmosphère grise et poudreuse. Le ton terne de la tour est avivé à peine par de petites figures: un homme qui vient de terrasser un de ses semblables, et plus près du premier plan deux personnes qui s'éloignent. De beaux nuages gonflés de vent couvrent le ciel. Le visage de l'homme est imberbe, avec un teint légèrement bronzé. À son ccu, la chemise, brochée d'or, est visible; sur la poitrine, le rouge vif du pourpoint sort de la toge noire. Le regard est fixe; la courbe des lèvres pincées trahit une grande énergie.

C'est ici qu'il faut parler du portrait de pèlerin qui se trouva successivement à Cologne et à Trier dans des collections privées. Étant passé pendant la guerre dans la collection Chillingworth, il fut, le 5 septembre 1922, mis à l'enchère à Lucerne. Ce tableau est très apparenté au portrait de Milan: il représente un jeune pèlerin, vu jusqu'à la ceinture, tenant à la main une palme, et se détachant sur un paysage aux tons pâles. Dans le fond, on aperçoit le Colisée. L'„Homme Malade" de Berlin, dont on parlera par la suite, appartient au même groupe, bien qu'il paraisse être quelque peu postérieur aux portraits dus avant et du pèlerin [2]).

[1]) Fig. chez Dülberg, „Frühholländer", II, fig. 24.

[2]) Friedländer, l.c. — L'auteur n'a pas examiné le portrait d'homme conservé à Berlin, dans le château ayant appartenu à l'empereur. Voir: Seidel, Bode et Friedländer, „Bilder im Besitze S.M. des Kaisers". Il y a une dizaine d'années on signala à Londres, dans le commerce d'art, un portrait d'homme attribué à Scorel. Cohen, l.c. p. 33, note.

On connaît aussi de Scorel un portrait de femme, — oeuvre authentique —, dont le fond est formé par un paysage. Je parle de celui que M. W. Cohen découvrit parmi les tableaux anonymes du Musée de Besançon: c'est un beau portrait, se découpant sur un paysage aux couleurs mates [1]. Un portrait bien remarquable, à fond uni, représentant une femme encore jeune, se trouve dans la collection Johnson à Philadelphia [2].

M. Cohen, dans l'étude dont il fut déjà question, a caractérisé d'une façon très heureuse les portraits de cette période (1535-45): la chair des visages ne présente pas une surface lisse et unie; les touches légères d'un pinceau agile et nerveux l'ont rendu vivante. Le vif incarnat des lèvres anime les figures, que jamais n'illumine un jour cru. — „L'éclairage des portraits, à l'opposé de ceux de son élève Moro, est quelque peu timide: la lumière ne frappe pas en plein la tête; on dirait que le soleil, après des jours pluvieux, perce les nues, baignant un instant le paysage et les personnages dans une lueur humide." — Ce n'est pas une vive clarté, mais une atmosphère argentée. La carnation particulière, dont j'ai parlé tantôt, ne se trouve que dans les portraits qui se détachent sur un fond de paysage, et qui, sans doute, ont été peints en plein air. Les meilleurs tableaux à sujet religieux de Scorel ont des lointains baignés dans cette même atmosphère; mais ici la facture, surtout celle des figures, est parfois ferme, et les contours plus tendus trahissent le souci de suivre le style „classique" des Italiens. Les imitateurs de Scorel, Maarten van Heemskerck et Cornelis Buys II, ont exagéré cette manière, au détriment des qualités plastiques de leurs oeuvres. [3]

Un autre tableau qui, paraît-il, fut peint vers 1550, est un portrait d'homme, à mi-corps, fort intéressant, qui se trouve à Wilton House près de Salisbury, et appartient au comte de Pembroke [4]. Les traits

---

1) No. 347. Cohen, „Zeitschrift für Bildende Kunst", 1914, p. 32.

2) J. K. Grant, „The Connoisseur" XXI, 1908, p. 150. Avec une reproduction.

3) Attribué à Hore M. J. Six, Oud-Holland XIII, 1895, p. 174.

4) nce7pf.C teolbein par Waagen, dans „Treasures of Art", III, p. 152. Cf. Friedländer, Amtliche Berichte. 1907, c. 39. — Cohen, Der Cicerone, 1910, p. 222.

et l'attitude de la personne représentée sont imprégnés d'une dignité grave et d'une autorité qui s'impose. Dans le fond, il n'y a pas, cette fois, un paysage, mais une surface unie. L'ombre opaque qui s'entasse dans la partie de gauche s'éclaire peu à peu vers la droite. Un pareil effet de lumière, qui rend le fond plus vivant, manque encore dans les portraits d'avant 1530, dont le fond est toujours d'un ton égal et neutre. — Deux anges et le siège du magistrat montrent l'esprit et le style de la Renaissance. (Pl. 35) Le tableau présente quelque ressemblance avec celui que M. Cohen trouva à Wiesbade dans la collection de Madame Abegg: dans l'un et dans l'autre on remarque les deux anges qui retiennent un rideau. Puis la manière du portrait de Wilton House se rapproche beaucoup de celle du portrait bien connu d'Ardriaan van der Dussen, secrétaire de la ville de Delft, conservé au Musée de l'État à Berlin. De cette dernière oeuvre, il sera parlé dans le chapitre suivant.

VII

Oeuvres d'atelier et autres formes de son activité

Il résulte des „résolutions" du chapitre de Sainte Marie, qui sont si précieuses pour la connaissance de la vie de Scorel, que dans l'automne de 1540 le maître séjourna en France, probablement à Paris. Il se peut que Van Mander ait entendu parler de ce voyage et qu'il y fasse allusion lorsqu'il dit: „Peu de temps après son retour d'Italie, Schoorel reçut des lettres qui le sollicitaient de la part du roi de France, François I, d'entrer au service de ce monarque avec promesse d'un beau traitement. Jean déclina cette offre, ne tenant pas à devenir un peintre de cour". — S'il est vrai que Scorel ait reçu une pareille offre, on serait tenté de supposer que ce ne fut pas peu de temps après son retour d'Italie, mais plus tard, quand il s'était fait un nom comme peintre de portraits et de tableaux d'autel.

En 1541, Scorel était encore absent d'Utrecht. Le 14 octobre de cette année son chapitre lui permit de quitter la ville pour six semaines, le chargeant de défendre comme mandataire les intérêts de son église auprès du prince d'Orange. [1]) Ce dernier était René de Châlons (mort en 1544), qui comme stathouder de Hollande et de Zélande avait succédé à son père Henri de Nassau (marié à Claudia de Châlons). Il habitait alors chez son oncle Guillaume, baron de Bréda, père de Guillaume le Taciturne. Le 9 décembre 1541, Scorel est toujours absent d'Utrecht; on

[1]) „Adhuc domini .... instante M. Stephano de Monte, consiliario principis Arausiae, concesserunt M. Johanni Scorello confratri licentiam abeundi ad sex hebdomadas ad promovendum et sollicitandum negotia ecclesiae nostrae apud Arausiae principem, locum tenentem harum provinciarum."

envoie un autre chanoine à Bréda pour lui donner de nouvelles instructions et demander des renseignements. Il s'agissait de recouvrer certains biens en Gueldre, contrée qui, en 1539, était tombée sous l'autorité de l'empereur Charles. [1]) René De Châlons était à ce moment déjà désigné comme stathouder de Gueldre, bien qu'il ne dût exercer cette dignité définitivement qu'après le pacte de Venlo, conclu avec Guillaume de Gulik et Clève (1543). On voit que la mission de Scorel avait en premier lieu un caractère diplomatique: les chanoines s'empressaient de faire valoir leurs droits auprès du gouvernement impérial. Pourtant on peut supposer qu'à Bréda Scorel ne s'acquitta pas seulement de sa mission politique, mais que le peintre y travailla aussi. Lorsque Van Mander, qui paraît renseigné sur un séjour en Brabant, nous raconte: „Au château de Bréda, il fit quelques peintures pour Henri de Nassau et René de Châlons, prince d'Orange", ce détail est sans doute exact. Peut-être Scorel a-t-il été choisi par ses confrères pour cette mission, parce qu'autrefois déjà il avait travaillé à Bréda, ou envoyé des peintures au château, de sorte qu'il y était bien vu. Nous savons du moins par une lettre que lui écrivit Janus Secundus en 1553, que le prince d'Orange l'estimait fort, et s'était pris d'amitié pour lui. Aussi le poète pria-t-il Scorel de le recommander au prince. En outre, nous savons que dans la baronnie tout ce qui avait un cachet italien était tenu en grand honneur. Le château lui-même, avec sa belle cour, avait été bâtie en 1536 et les années suivantes par un „vrai" Italien, Tommaso da Bologna. [2])

---

[1]) „Ibidem domini deputarunt Vinea confratrem ad profiscendum Bredam apud Scorel, canonicum nostrum, pro informatione danda super eis quae facta sunt in negotio recuperationis bonorum Geldrensium."

[2]) Cf. Jan Kalff; „De monumenten van Geschiedenis en Kunst in de provincie Noord-Brabant" I, (Utrecht 1912) p. 27—57. — E. Haslinghuis, „Oud-Breda", Bulletin van den Oudheidkundigen Bond 1914, p. 99—108. — La lettre de Janus Secundus, datée du 8 mai 1533, a été publiée par J. Sterck dans „Het Boek" 1921, p. 222. Le poète y nomme Scorel „son ami" et lui envoie un exemplaire de la médaille, faite par lui, portant le buste de Jean Carondelet, archevêque de Palerme et chancelier de Charles Quint. La missive est en même temps une lettre d'adieu: Janus Secundus allait partir pour l'Espagne comme secrétaire de Jean Tavera, archevêque de Tolède. Il savait devoir rencontrer en Espagne le prince d'Orange. En 1535 tant Janus Secundus qu'un autre ami de Scorel, le peintre Vermeyen, prirent part à l'expédition de Charles en Tunisie. Voir p. 75.

Scorel n'est pas resté à Bréda sans rien faire. Au château — actuellement l'Académie Militaire — n'est conservée aucune oeuvre de sa main, mais dans l'église se trouve encore un grand triptyque, qui sans doute provient de son atelier. (Pl. 54—58). Il en a paru une description dans „De Nederlandsche Monumenten van Geschiedenis en Kunst", mais comme le triptyque y passait pour une oeuvre anonyme, il n'a pas suffisamment attiré l'attention. Le panneau central représente la „Découverte des trois croix par Sainte Hélène", dont parle la légende. Le volet de gauche montre: la „Reconnaissance miraculeuse de la vraie Croix", et celui de droite: „La Bataille de Constantin le Grand", qui par le signe de la croix remporte la victoire sur Maxence. L'oeuvre est surtout remarquable par la conception et la composition. Les figures sont de grandeur nature, comme c'était le cas pour plusieurs retables de Scorel qui sont parmi ses oeuvres perdues. Un examen attentif nous révèle que cette fois encore le maître n'a fait qu'ébaucher l'esquisse pour cette oeuvre considérable, exécutée ensuite sous sa direction. En de rares endroits seulement on retrouve les traces de la main du maître, surtout — chose curieuse — sur le revers des volets. Là la peinture est à maints égards meilleure que sur la face antérieure du triptyque. Peut-être ces figures ont-elles séduit le peintre, parce qu'elles lui permettaient de montrer avec quel art il savait incorporer dans un paysage des figures de grandeur naturelle. À droite est représenté: „St. Jérôme se châtiant dans le désert"; il est intéressant de comparer avec ce morceau l'oeuvre de jeunesse de Luc de Leyde, au musée de Berlin, et les tableaux du Titien de la Galerie Bréra à Milan et du Louvre. [1]) — Sur le volet de gauche on voit: „St. Hubert rencontrant dans un bois le cerf portant un crucifix lumineux entre les cornes".

Une analyse de l'oeuvre nous révèle des qualités surprenantes en quelques parties, bien que par d'autres côtés l'ensemble soit peu sympathique. C'est extrêmement froid, très italien, et très peu exempt de manié-

---

[1]) Dans chacune de ces trois oeuvres l'intention du peintre a été de mettre à côté d'un chêne, au tronc noueux et moussu, le corps nu d'un vieillard aux muscles tendus.

risme. Dans certaines draperies, et plus encore dans les dos courbés des hommes du premier plan qui soulèvent les croix, on reconnaît l'influence — et même jusqu'à l'imitation — des fresques de Michel-Ange, et surtout du tableau de Rosso Fiorentino (mort en 1541) dans la Galerie des Offices: „Moïse défend les filles de Jéthro", tableau violent et tumultueux. — Pourtant c'est justement dans ces groupes principaux que la peinture est froide et raisonnée, sans une ombre d'émotion.

Somme toute, c'est le meilleur exemple d'un tableau provenant d'un atelier-fabrique, comme il y en avait au milieu du 16[me] siècle. Dans les Pays-Bas du Nord il ne nous en est pas resté d'autre. Bien que tous les grands tableaux d'autel de Scorel se soient perdus lors du mouvement de révolte des iconoclastes, on peut tout de même, grâce au triptyque de Bréda, se faire une idée des oeuvres principales du maître, qui se trouvaient à Amsterdam et ailleurs. Dans celles-là, Scorel ne se sera pas non plus montré à son avantage [1]). Nous savons par d'autres preuves encore que, lorsqu'il s'agissait de commandes importantes, le maître abandonnait à ses aides une grande partie de l'exécution. Cette grande production de tableaux, pour laquelle son atelier était connu, n'était possible que grâce à sa direction compétente. Évidemment il s'estimait trop supérieur pour faire tout ce travail „manuel" lui-même. Puis, il y avait, à côté de la peinture, d'autres choses qui l'occupaient.

Ce n'était pas seulement en France et à Bréda que Scorel avait des relations princières. Il rendit à Gustave Wasa un service qui lui valut en 1542 une récompense royale. Voici ce que Van Mander nous en dit:

„Il recommanda un architecte au roi Gustave de Suède, et envoya aussi à Sa Majesté une „Vierge" que le Roi admira fort, et en retour de laquelle il fut adressé à Schoorel un royal présent, avec une lettre signée

[1]) Sur le triptyque, voir mon étude dans „Onze Eeuw", 1915, II p. 409 sv. — Un second examen de l'oeuvre m'a suggéré l'idée d'une collaboration de Scorel avec Pierre Pourbus en 1541-42. Ce dernier, né à Gouda, en Hollande, gagna en 1543 la maîtrise dans la gilde des peintres à Bruges. Il y a encore d'autres indications qui semblent prouver que Pourbus est sorti de l'atelier de Scorel. Il était d'autre part le gendre de Lancelot Blondeel, qui fut le collaborateur de Scorel en 1550. Voir ci-après.

par le roi lui-même. Le cadeau consistait en une belle bague, plus des fourrures de martre zibeline, un traîneau à glace, avec le harnachement du cheval complet, traîneau dont Sa Majesté avait coutume de se servir elle-même pour aller sur la glace; et enfin, un fromage de Suède pesant deux cents livres. La lettre du roi parvint à l'artiste, moins le sceau toutefois; mais le présent n'arriva jamais."

Ce détail est confirmé par un document curieux, trouvé par M. S. Muller Fzn. dans le registre des procurations et certificats de la ville d'Utrecht des années 1542—44, publié dans l'„Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis" d'Obreen [1]). Là, Scorel autorise un certain Jean van Persijn, citoyen de la ville d'Amsterdam, et habitant alors à Dantzig, à recevoir en son nom des mains de Marguerite Ysbrantsd., née à Utrecht, veuve du tapissier Jean van Bruesels, les lettres et cadeaux que Sa Majesté le roi de Suède lui a envoyés.

La page de Van Mander et ce document se complètent, de sorte que tout commentaire est superflu. La „Vierge" envoyée par Scorel au roi de Suède doit avoir été une „Madone avec l'Enfant", comme nous en connaissons plusieurs, provenant de l'atelier de Scorel. L'année suivante, il en fournit encore une autre au confesseur du couvent Sainte Barbara,

---

[1]) Tome V (1882), p. 1. svv. Voir les documents ci-après. — J'ai pu connaître, grâce à M. Bijleveld, une oeuvre importante, dont le style est bien celui de Scorel, et qui doit provenir de l'entourage du peintre. Le panneau figure la Madone avec l'Enfant, accompagnés d'un ange; au premier plan, à droite et à gauche, deux chanoines sont agenouillés. Leurs patrons, sainte Élisabeth de Hongrie et un saint évêque, les recommandent à la Vierge et à son fils. Dans le fond, il y a un beau paysage. (Pl. 61). Le tableau se trouve chez M. van Suchtelen van de Haare, habitant à Rijsenburg, et appartient depuis longtemps à sa famille. Sur des prie-Dieu on voit les armoiries des chanoines représentés; celui de gauche fut un membre de la famille van Suchtelen, et des documents nous apprennent qu'il s'agit de Pierre van Suchtelen, qui, devenu eu 1541 chanoine du chapitre de St. Walbourg à Zutphen, et en 1550 doyen du même chapitre, mourut en 1553. Le chanoine de droite est Jean Beuker, neveu du doyen, et installé par le dernier dans son canonicat. Le panneau doit donc être peint entre 1550 et 1553. Vu cette circonstance, on s'étonne de voir au-dessus de l'Enfant Jésus les initiales A. D. F. avec la date 1529. Mais un examen plus attentif nous révèle que date et initiales furent repeintes à une époque plus récente, et qu'au lieu de „1529" il faut lire autre chose. Le panneau consiste en trois planches verticales, dont celle de gauche seule est à peu près intacte; les deux autres furent entièrement refaites.

à Amsterdam. Ce morceau fut envoyé, comme cadeau ou en exécution d'un contrat, de la part du chapitre de Sainte Marie, qui, le 20 avril, fit payer au peintre six florins comme rétribution partielle, ainsi qu'il résulte des comptes de la fabrique [1]).

La „Madone sous l'arbre" du Musée de Berlin, oeuvre vivante mais peu spontanée, ne possède certes pas les meilleures qualités des tableaux de Scorel. On en peut apprécier les belles couleurs émaillées, mais elle manque d'aménité et de charme à cause des contours trop nets. (Pl. 44.) Les figures de la Mère et de l'Enfant, — auxquelles on a ajouté St. Joseph dormant — se trouvent répétées dans le panneau central du triptyque de la famille Stoop à Dordrecht, tableau qu'il faut compter parmi les oeuvres de l'école de Scorel (Pl. 45)[2]). Une autre oeuvre médiocre provenant de son entourage est „La Madone avec l'Enfant" au musée de Cassel (Pl. 46). La „Madone" du musée Boymans, attribuée à Scorel, si intéressante qu'elle soit par une certaine „fragilité", s'éloigne tellement du maître et de son atelier, que c'est à peine si l'on peut dire qu'elle appartient à son école.

C'est ici l'endroit d'établir, ou plutôt de confirmer, que le triptyque de la famille Visscher-de Geer, appartenant à la ville d'Utrecht, et conservé au musée de cette ville, ne peut absolument pas être l'oeuvre de Scorel, malgré l'inscription sur le cadre où figure son nom. Ce n'est qu'une oeuvre très faible de son école, dont les volets montrent quelque analogie avec l'oeuvre de jeunesse de Martin van Heemskerck. La fausse attribution de ce retable a nui beaucoup à la réputation de Scorel. Jamais le maître n'a pu faire ce panneau central, si lamentable, avec la Madone au profil informe, et le donateur agenouillé devant elle dans une

---

[1]) „Item M. Joanni Scorelio Canonico et confratri nostro ex mandato capituli solvi de tabula imaginis Dive Virginis propinata patri conventus Sancte Barbare in oppido Amsterdamensi occasione compositione et concordie certi processsu ibidem facte in facto illorum de Botzhol et Wanda: flor. 6."

[2]) Propriété Mr. J. Stoop à Dordrecht. Fig. chez Moes-Martin, „Oude Schilderkunst in Nederland". I, fig. 55. Description: „Catalogus der Nation. Tentoonstelling van oude kerkel. Kunst te 's-Hertogenbosch", 1913, no. 45. Les volets avec donateurs et patrons indiquent aussi que c'est une oeuvre de l'école de Scorel.

pose si maladroite (Pl. 59)[1]. Qu'une inscription comme celle qui se trouve sur le cadre, en certains cas, n'a aucune autorité, nous est démontré par le petit portrait d'Érasme appartenant à M. Ortt van Schonauwen, à Arnhem. Il porte en effet comme inscription: „Virginis a partu post secula quinque decemque sex lustra annos tres pinxit Scorele Erasmum". Ce petit panneau (21 sur 33 centimètres) n'est certainement pas de Scorel; en 1913, on l'a exposé à Utrecht comme l'oeuvre d'un „maître hollandais",—et avec raison [2]. Il y a peu de temps, un amateur d'art connu à Amsterdam se trouva en possession d'un second exemplaire du même portrait, avec une pareille inscription trompeuse. Ce sont tout simplement de vieilles copies d'un portrait d'Érasme, qui a servi également de modèle à Georg Pencz de Neurenberg, un an après la mort de l'humaniste; son tableau se trouve maintenant à Windsor. Il faut bien supposer que l'original a été un des portraits d'Érasme faits par Holbein. — En fait de fausses inscriptions sur de vieux cadres, d'autres cas encore sont connus.

Les résolutions du chapitre de Sainte Marie nous apprennent encore que Scorel remplit en 1543 la fonction de sommelier; pour ce poste de confiance les chanoines auront certainement choisi une personne compétente.

Au mois de juin de l'année suivante, Scorel eut avec le doyen du chapitre une querelle, qui resta une querelle de mots. Dans une assemblée il avait adressé au doyen ces paroles profondes (citées en hollandais dans le texte latin du protocole): „Vous ne voulez pas connaître les hommes? Apprenez à les connaître"[3], auxquelles le doyen avait répondu avec mépris: „Qu'est-ce que vous chantez là?" ou quelque chose de pareil[4].

---

[1]) Voyez pour ce triptyque: S. Muller Fzn. „De Schilderijen van Jan van Scorel, in het Museum Kunstliefde" (Utrecht 1880) p. 3-8. La fig. chez Moes-Martin, „Oude Schilderkunst in Nederland". Grâce à M. Muller j'ai pu voir chez un habitant d'Utrecht un panneau très endommagé, dont la composition correspond complètement à celle du panneau central du triptyque Visscher-de Geer et qui, tout comme celui-ci, n'est pas de Scorel lui-même, mais provient de son entourage. Planche 58.

[2]) „Catalogus der Tentoonstelling van Noord Nederl. Schilder- en beeldhouwkunst voor 1575", p. 86.

[3]) „Wilt ghij gheen menschen kennen, leert dan kennen".

[4]) „Ick en weet nyet cat ende hondt, offt diergelyck".

Ces paroles avaient blessé Scorel, qui déposa aussitôt une plainte. Puis, il y eut encore d'autres différends, sur lesquels nous ne sommes pas bien renseignés. Le doyen avait dit notamment que Scorel coûtait bien cher au chapitre, c'est-à-dire deux ou trois mille florins. Scorel avait répondu que le doyen n'était pas bon marché non plus! Évidemment, il y avait de la jalousie entre les deux hommes.

Par deux fois, le 21 février 1543 et le 2 octobre 1544, Scorel obtint la permission de quitter Utrecht pour des raisons de santé: d'abord pour une blessure, puis pour une indisposition [1]). Et alors, jusqu'à la fin de l'année 1546, son nom est absent des résolutions et des comptes du chapitre, de sorte qu'on est porté à croire qu'il s'agissait d'une maladie plutôt grave. On se trouve confirmé dans cette opinion par le fait que le 3 mars 1544 Scorel, après y avoir apporté quelques changements, fit renouveler le testament qu'il avait écrit en 1537. Il dut le modifier, parce qu'il avait alors non plus quatre mais six enfants [2]).

Au printemps de 1543, la maladie de Scorel n'était pas suffisamment grave pour l'empêcher d'entreprendre un ouvrage important. Cette fois ce n'était pas un tableau. Au mois d'avril de cette année le chapitre de Sainte Marie décida de faire construire pour le choeur de l'église un nouveau jubé. C'était là la dernière et la plus importante de toute une série de restaurations, qu'on avait exécutées dans les dernières années, comme nous l'apprennent les comptes. La fourniture fut adjugée au charpentier Jean van Oey, citoyen d'Utrecht. Scorel fut chargé ou prié de faire le plan. Le 16 avril 1543, un contrat fut passé entre le chapitre et van Oey, ainsi que nous le montrent les résolutions. L'original du contrat a été conservé; il y est écrit que van Oey exécutera le jubé d'après le plan de Jean van Scorel [3]). Il fut stipulé que le travail serait prêt

---

[1]) La première fois: „Sanitatis gratia recuperandae in brachio"; la seconde fois: „Causa sanitatis recuperandae".

[2]) Voir pour les testaments les documents ci-après.

[3]) „Op voirwairden hyer nae bescreven hebben deken ende capittell tSinte Marien Tutrecht aenbesteet ende Jan van Oey, borger Tutrecht, aengenomen te leveren een oxaell voir 'tchoor der selver kerck. — Inden yersten, dat hij naevolgen sall 'tpatroon dat Jan Schorell, canonick der selver kerck, in drie bladen papiers dair van ontworpen."

avant le Jour de la Vierge 1544, et qu'à Jean van Oey on payerait trois cents florins de Philippe, „valant chacun 25 sous" [1]). Nous savons par les comptes de la fabrique que le travail fut achevé avant le terme fixé; car dès le 30 mars 1544 Van Oey reçut une avance de 42 florins. Comme le prouve un pourboire donné aux ouvriers, le jubé avait déjà été placé dans l'église, mais il fallait y mettre encore la dernière main.

Dans la „Historie ofte Beschrijving van 't Utrechtsche Bisdom" par Van Leeuwen [2]) il y a une description de Sainte Marie où l'on trouve ce passage: „Le jubé de cette église.... était merveilleux. Jean Oem (sic), citoyen d'Utrecht, l'a restauré en 1545, d'après le plan que lui avait fourni le chanoine Jean Scorel."

Ce jubé consistait en une clôture de chêne, avec une haute balustrade, divisée sur toute la longueur en sept panneaux, et supportée par huit consoles sculptées. L'ensemble était style Renaissance. L'église ayant été démolie en 1813, il ne reste malheureusement plus rien de l'oeuvre. Mais on peut s'en faire une idée très complète, grâce au contrat et à deux dessins de l'intérieur de l'église, faits par Pierre Saenredam. (Planches 63—64). Le premier de ceux-ci, dans la collection Six à Amsterdam, montre le jubé en perspective, dans toute sa longueur. Dans l'autre, conservé au Cabinet d'Estampes de Berlin et daté du 22 juillet 1636, il est vu de profil, ce qui fait surtout ressortir les consoles si artistement travaillées [3]). Nous pouvons constater l'exactitude de tous les détails de ce deuxième dessin grâce à une esquisse de C. Hardenberg, qui date des dernières années du 18me siècle, et où le jubé — qui alors était encore intact — est vu à peu près du même endroit (Pl. 64*b*). Cette esquisse se conserve dans les archives de la ville d'Utrecht. Dans un tableau de Saenredam,

---

[1]) Voir l'appendice. — Avec Jean van Oey, Scorel fut fréquemment en relations, comme on verra par la suite. — Dès 1535, le trésorier enregistra: „Item Johanni van Oye, necnon Nicolao Egberti lapicidi, et Cornelio de Haen, qui presente confratre Scorelio ascenderunt mecum ad perspiciendum defectum tecti ecclesiae nostrae: d. 14.

[2]) Traduit du latin, à Leyde, 1719; tome I, p. 230.

[3]) C. Hofstede de Groot, „Utrechtsche Kerken", Teekeningen en Schilderijen van Pieter Saenredam. (Harlem 1899). Cf. S. Muller Fzn. „Utrechts Mariekerk" dans „Oud Holland" XX (1902) p. 202.

(de 1637) se trouvant au Musée National, l'intérieur de l'église est vu un peu plus de gauche, ce qui fait qu'on ne peut pas voir la balustrade. Un autre tableau du même peintre, également au Musée National (de 1641), montre l'intérieur vu dans la profondeur, et du côté opposé au choeur. Là on voit parfaitement bien le jubé dans sa largeur, dans le fond. (Pl. 62). — Suivant la description du contrat il y avait sur le jubé un pupitre en chêne sculpté; au-dessous se trouvait, du côté de la nef, une boiserie, contre laquelle on pouvait appuyer un retable. Le mur de clôture, avec deux portes, tel qu'on le voit dans les deux dessins et dans le tableau de Saenredam qui date de 1641, a probablement été construit plus tard.

Outre le jubé, il y avait encore dans l'église de Sainte Marie deux vitraux, en forme de losange, don du chanoine Hubert van Buchel, et, suivant une note de son neveu, Arnout van Buchel, exécutés d'après les plans de Scorel. Mais dans cette note on lit: „il se trouvait autrefois", ce qui indique qu'en son temps, vers 1600, les vitraux avaient déjà disparu. Peut-être ont-ils été détruits lors du mouvement des iconoclastes. Des dessins où ces vitraux sont copiés très librement se conservent encore dans les archives de la ville d'Utrecht. Ils représentaient l'adoration des bergers et l'adoration des Rois Mages; plus quatre prophètes dans les coins.

Aux comptes de la fabrique nous empruntons encore l'article suivant, de l'année 1546, qui prouve que Scorel faisait aussi exécuter dans son atelier des commandes modestes pour le chapitre: „Item confratri nostro Schorelio pro deauratione libri evangeliorum et pro pictura crucis aureae: d. 12"

En 1556 (le 8 mai) et en 1558 (les 21 avril et 22 septembre) c'est Scorel qui revit les comptes. La souscription notariée le mentionne chaque fois comme „visitator", mais le peintre ne mit pas lui-même sa signature, que du reste l'on ne trouva dans aucun document des archives d'Utrecht.

Puis, vers l'année 1550, différentes sources nous montrent Scorel, non seulement comme peintre, mais encore comme architecte et comme

ingénieur. D'abord, en 1549, il fournit pour un nouveau port à Harderwijk un plan qui ne fut exécuté qu'un siècle plus tard, en 1650 [1]). Puis, dans la même année, il proposa au conseil municipal d'Utrecht de rendre plus profonds, au moyen d'un engin placé sur un bateau, le Vecht, le Rhin et autres rivières. Il y a donc tout lieu de croire que Scorel a été l'inventeur de la drague. En troisième lieu, il fit en 1549 des projets pour l'endiguement du „Zijpe", entreprise où il était intéressé financièrement. Le 31 mars 1552, Charles-Quint octroya la permission d'assécher le Zijpe au peintre et à ses deux associés, Guillaume van Noort, architecte de la ville, et au bailli Swaen [2]). Suivant Van Mander le peintre Jean Cornelisz. Vermeijen, ami de Scorel, dont il a déjà été question, était aussi intéressé dans l'entreprise [3]). Scorel vendit cette année-là sa maison située en face du couvent St. Servais, probablement afin d'avoir de l'argent pour cette affaire. On commença en effet à construire la digue, mais l'assèchement lui-même ne fut pas encore exécuté. En 1561, un an avant la mort de Scorel, les droits furent transmis à d'autres entrepreneurs, qui reçurent de Philippe II un nouvel octroi [4]). L'assèchement ne fut achevé qu'après 1571; mais on peut croire que les projets de Scorel furent exécutés: c'est Scorel qui est nommé dans les différents octrois comme celui qui a commencé le travail, et qui est la personne principale de l'entreprise. Lui, et non pas l'architecte van Noort, en fut l'âme [5]). C'est

---

[1]) Modifié probablement. Voir Schrassert: „Beschrijving van Harderwijck", (1732) p. 28.

[2]) „Tegenwoordige Staet van Holland" XVII, p. 412. Les documents relatifs à l'affaire se trouvent dans les archives de la province d'Utrecht, et ont été publiés et commentés par M. S. Muller Fzn. dans „Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis", d'Obreen, (1880), p. 1 svv. L'octroi fut publié dans le „Groot Placaet-Boeck" II, chap. 1053.

[3]) Voir p. 75 et 81. — Van Mander, ed. Hijmans, 1884, p. 228.

[4]) En date du 23 mai 1561. Un troisième octroi date du 22 mars 1571. „Groot Placaet Boeck" II, chap. 1063. Du texte du dernier octroi il résulte que la digue entourant le Zijpe était achevée en 1571, ayant coûté des sommes considérables. Des difficultés financières avaient fait suspendre le travail.

[5]) Dans l'octroi de 1561, on lit: „Alsoo wijlen hooghloflijcker ghedachten die Keyser Kaerle de vijfste des naems, onse lieve Heere ende Vader, in de Maent van Meerte vijftien-hondert een en vijftigh lestleden, gheconsenteert ende geaccordeert heeft ghehadt Heeren Joanne van Schorel, Priester ende Canonick vander Collegiael Kercke van Sint Marien binnen onser Stadt Utrecht, voor hem ende sijnen Consorten, te mogen bedijcken ...." *etc.*

à contre-coeur, paraît-il, que celui-ci s'est plié à quelques-unes des mesures proposées par son compagnon. Il abandonna à Scorel la construction du bateau (peut-être une drague), dont on se servirait pour l'assèchement. Dans les documents on trouve encore qu'au début de décembre 1551 Scorel alla visiter ce bateau en compagnie de Jean van Oey, celui-là même que l'on avait chargé de la construction du jubé de Sainte Marie [1]).

L'assèchement du Zijpe a fourni la matière d'une chronique rimée, la „Chronique de Leeuwenhorn", écrite dans la seconde moitié du 16me siècle, imprimée en 1599. En 1740, il en parut une nouvelle édition, avec supplément [2]). À la Haye, dans les archives de l'État, se trouve un manuscrit contemporain de cette chronique, sur lequel M. J. Six a appelé mon attention. On s'est servi des „ottave rime" italiennes. Sous la dernière strophe, c'est-à-dire la quatre-vingt-douzième du manuscrit, on trouve ces mots, écrits par la main qui copia tout le poème:

„Fin de l'année 1586. — Rimé en hollandais d'après la chronique d'Utrecht, par Messire Jean Schoorel, chanoine dans cette ville, une des principales personnes qui se sont occupées d'endiguer le Zijpe [3])".

Un examen attentif de ce poème m'a donné des doutes au sujet de son authenticité. La forme et la langue sont d'une maladresse et d'une pauvreté qu'on ne pourrait supposer chez Scorel. Quoiqu'à en juger d'après les vers qu'il avait écrits autrefois sous ses propres portraits, dans les séries des „pèlerins", Scorel n'ait guère eu l'envergure d'un poète, il faut pourtant supposer que cette chronique l'aurait rendu ridicule parmi ses doctes amis. En tout cas celle-ci doit avoir été commencée après 1552, et la rédaction que nous en connaissons date, comme nous l'avons vu, de 1586.

---

[1]) Voir plus haut. Dans les comptes de la fabrique de Sainte Marie on trouve plusieurs fois „Johannes van Oye, carpentarius in Platea B. Mariae".

[2]) Valcooch, D.Az., Chronijcke van Leeuwenhorn, voortijden ontrent der Sypen gelegen in West-Vrieslandt over veel hondert jaeren verdroncken, met .... bedyckingen, ende inundatien van 1552 tot 1598 .... in ryme gestelt. Naar den druk van 1599, vermeerderd met een kaart, en een Historie van Vroonen. Amsterdam, J. Hartig, 1740. 4to.

[3]) Finis anno 1586. — Vergadert wyte cronijcke van Wytrecht ende gedicht in rijm-duytsch by heer Jan Schoorel, canonick der selver steede, geweest hebbende in sijnen tijt een van de principale bedickers van der Zijpe.

Scorel était alors mort depuis longtemps. Il serait peu probable qu'à un âge avancé le maître se fût mis à rimer ces vers pleins du plus pur non-sens. La fin seule a quelque valeur poétique. On peut difficilement attribuer à Scorel, qui savait lire et écrire le latin, et qui avait vu l'Italie, ces inventions bizarres, si défectueuse que fût alors la reconstitution de l'antiquité, et bien qu'on trouve chez ses contemporains les discours historiques les plus extravagants et les plus naïfs.

Au début du poème on remarque une confusion entre Jules César et Charlemagne. Puis il est question d'un „Anglais", nommé Gabba, marié, à ce qu'on nous raconte, à Livia, une nièce de César [1]).

Dans la sixième strophe on commence un tournoi, suivi d'une foule d'autres, de sorte qu'on se perd dans toutes ces joutes. Les descriptions nous montrent clairement que l'auteur n'était pas habitué à assister à cette sorte de jeux: de nombreux détails prouvent qu'il a pillé pour sa chronique de vieux romans d'aventures. Outre l'apparition des ducs de Brabant et de Bavière et d'autres grands seigneurs à une fête donnée par Jules César, celle de Waleweyn est particulièrement amusante. Et on nous sert tout cela comme des vérités historiques! Car le poète a l'audace de nous dire: „Nous voulons raconter la vérité" [2]). De l'endiguement du Zijpe il n'est question qu'à la fin, dans les strophes 87—92, après un hiatus qu'on remarque après la strophe 86 [3]). Dans la strophe 89 on dit que l'endiguement, malgré les frais élevés, „fut entrepris sans aucune indulgence". Ces mots curieux font allusion aux indulgences de l'église que sous le règne de Charles-Quint le pape accorda en Hollande

---

[1]) Au lieu de Gabba il faut lire probablement Galba. Vaernewijck, dans „De Historie van Belgis" (1619), là où il décrit les guerres de Jules César dans les Pays-Bas, parle d'un certain „Galba, des konincks Galbe sone van Suession", qui aurait été „capiteyn van XXIV duizend mannen van wapenen." On pourrait peut-être voir là une indication que les deux auteurs ont puisé à la même source.

[2]) „Die waerheyt te verhaelen is ons intentie". — L'auteur a donné des échantillons du poème dans „Onze Eeuw" XV, juin 1915. p. 417.

[3]) Là on dit qu'on racontera l'histoire de la fondation d'une église, mais le récit annoncé ne se trouve pas dans les strophes suivantes. Un autre hiatus se remarque à la fin de la troisième strophe où il manque deux vers. Ces détails prouvent que le manuscrit des Archives de l'État est une copie.

aux personnes qui contribuaient financièrement à la construction ou à la restauration de digues [1]).

Dans la strophe 90, on rappelle le fait qu'en mars 1552 l'empereur Charles donna le premier octroi, que dès cette année on commença à construire des digues à deux endroits différents, et que depuis le travail avança peu à peu. La strophe finale contient une invocation à „Patientia", et l'on demande à Dieu de donner sa bénédiction à la grande entreprise.

Puis, à la dernière page du manuscrit, on trouve encore ces mots qui sont bien curieux pour le lecteur hollandais:

„— Anno Domini XV C LII, Dingsdachs voor Ascensioensdach, den XXIIIJ van Meij heeft Helico Hubertszoen, schout tot van Schagen, erst begonst met XII mans den Zijp-dijk te slaen an den zeedijck bij oost den Klijnsmessen, den van Sloten, buten in den souten waerde; ende maecten op dien dach dat ick mit mijne laeschoenen ginck een roede dijcks gemaeckt boven waeter droochvoets zavonds te drije wyren, Harch Janszoen was scepen, — heer Jan Clock".

Celui qui, en 1586, acheva de copier la chronique est probablement ce Jean Clock, qui, le 24 mai, dans l'après midi, fit une „verge de route" sur la digue sans se mouiller les pieds. En tout cas, il doit avoir connu Scorel, et il est bizarre qu'il se soit trompé sur le nom de l'auteur de la chronique. Il serait encore possible que Scorel ait consacré quelques strophes à l'endiguement du Zijpe, strophes auxquelles un autre poète, qui serait alors Jean Clock, aurait ajouté, après la mort de Scorel, cette histoire abracadabrante de Leeuwenhorn. Dans ce cas, il ne faudrait attribuer au maître que le commencement de l'épopée et les dernières strophes, celles où il s'agit de l'endiguement.

Scorel se donna beaucoup de mal pour mener à fin cet assèchement, un des premiers qui furent entrepris en Hollande. Les difficultés que lui et ses compagnons rencontrèrent en exécutant le travail le força, dès 1553,

---

[1]) Le pape reçut un tiers de l'argent, nécessaire pour la construction de Saint Pierre. — Voir sur ce sujet: Gisbert Brom: „De Dijk-aflaat voor Karel V in 1515—1518", „Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap", (1911) p. 407 svv.

à invoquer l'assistance d'André Vierlingh, inspecteur des digues dans le Brabant, personne très compétente et auteur d'un écrit bien curieux: „Tractaet van Dijckagie", édité récemment par M. J. de Hullu dans les „Rijks Geschiedkundige Publicatiën" [1]). Ce spécialiste, ayant visité les lieux mêmes, a décrit où en était alors le travail entrepris par Scorel et ses deux compagnons. Une inondation du 13 janvier 1553, connue sous le nom de „Pontiaansvloed", avait causé de graves dégâts. À Schagen, Vierlingh rencontra Scorel, qui lui montra les travaux. L'inspecteur déclare avoir emporté une fort mauvaise impression de l'entreprise: sur le fond de la lagune que l'on voulait endiguer, il y avait du sable aride, qu'il fallait enlever. À son avis, on avait fait inutilement de grands frais. Mais, bien que prenant très peu au sérieux l'affaire du trio entreprenant, qui selon lui ne s'y connaissait aucunement, il lui prodigua ses conseils. Il raconte comment on creusa le sol pour trouver sous le sable l'argile, que, mise en tonneaux, on montra ensuite à la bourse d'Anvers, en déclarant que le fond entier de la lagune en était couvert, pour soutirer ainsi de l'argent à des gens crédules. L'inspecteur dit qu'il avertit quelques personnes; mais d'autres se sont laissées prendre au piège, parmi lesquelles des médecins de cour et des avocats! .... Il conclut par ces mots: „S'il avait fallu peindre un terrain endigué où mûrissent des fruits, Scorel l'aurait fait à merveille".

Il n'est pas permis d'accepter sans réserve cette critique malveillante. Si sur le fond du Zijpe il n'y avait eu que du sable, pourquoi alors tous ces efforts faits plus tard pour l'assécher et qui ont eu pour résultat les belles prairies qu'à présent on y trouve? Nous pouvons être sûrs que ces échantillons d'argile présentés à la Bourse d'Anvers ne furent pas un procédé de charlatan. Mais les difficultés furent grandes. Il va sans dire que dans cette matière Scorel n'était pas tout à fait compétent, et il est naturel aussi qu'il ait fait tout ce qui était en son pouvoir pour assurer la réussite de son entreprise. Mais qu'il fût malin et de mauvaise foi, comme Vierlingh veut le faire croire, cela est inadmissible. Si Scorel avait su qu'il s'agis-

[1]) Avec une introduction, servant de commentaire, dans „Tijdschrift van het Kon. Nederlandsch Aardrijkskundig Genootschap", 2me série, tome XXXVII, (1920), p. 74 svv.

sait d'une affaire louche, il n'aurait pas pris la peine d'écrire un gros livre et d'y dresser le plan de sept églises, qu'il avait l'intention de bâtir sur les terrains conquis sur l'eau. Puis, il n'aurait certainement pas fait venir un spécialiste pour connaître son opinion. J'ai l'impression que pour l'inspecteur brabançon il ne s'agissait que de servir sa propre réputation. Il se sera peu soucié de diminuer le mérite des autres.

Ce fut pour moi une désillusion quand je m'aperçus que ce poème filandreux, tel qu'il nous a été transmis, ne peut être attribué à Scorel qu'avec beaucoup de réserves. Il nous aurait donné une idée de son talent poétique. Le maître a composé des drames, des „esbatements", et des refrains, en latin et en hollandais, dont rien n'est venu jusqu'à nous. L'écrit de Scorel que l'on découvrira peut-être un jour sera sans doute une poésie dans le goût des „rhétoriciens", mais de la qualité la meilleure.

En 1549, Scorel s'est rendu utile à l'occasion de l'entrée solennelle du prince Philippe (plus tard Philippe II, qui faisait un voyage dans les Pays-Bas pour recevoir leur hommage); il a fait fonction alors de régisseur des fêtes. Dans cette qualité, il devait, selon la mode venue d'Italie, ériger des arcs de triomphe ornés d'inscriptions en vers, des tréteaux avec des tableaux vivants, etc., et probablement conduire un cortège. Il s'acquitta très bien de cette tâche, en sorte qu'il attira l'attention du prince héritier, lequel acheta plusieurs de ses tableaux, parmi lesquels, comme nous l'avons vu, les deux volets provisoires de l'autel de Sainte Marie. Les bourgmestres et échevins lui furent aussi reconnaissants des services rendus. Le 23 février 1551, le conseil des bourgmestres résolut de s'arranger avec Scorel pour tomber d'accord sur le choix d'une récompense [1]). Le 9 avril, on lui offrit un cadeau: une coupe d'argent avec couvercle, plus quatre aunes de velours, le tout ayant la valeur de quatre-vingt-quatorze florins et dix sous. On voit, ce n'était pas peu de chose!

En 1550, Scorel reçut encore une autre coupe des marguilliers de St.

[1]) Le conseil des bourgmestres autorisa „omme te accorderen met Mr. Jan van Schoorl, canonick t' Sinte Marien, aengaende van zijn vacatieën, diensten ende arbeyt, die hy gedaen heeft int ordineeren ende dirigeeren van personagieën, beelden, scildrieën, ende veersen tot eere van desen stadt gedient hebbende in de incompste van de prince van Spaenge onsen genereusten toekomende erffheere".

Bavon, à Gand, en récompense d'un service très important: le nettoyage du retable fameux des frères van Eyck, représentant l'„Adoration de l'Agneau''. Qu'on fît venir Scorel pour faire ce travail, quoiqu'en Flandre il y eût une foule de bons peintres, prouve la grande renommée dont jouissait Scorel comme artiste et spécialiste en matière de peinture. Le maître qui l'aida, Lancelot Blondeel, était lui aussi connu comme un artiste habile et de grand mérite [1]). C'est l'historien Marcus van Vaernewijck qui nous donne des renseignements précis sur la restauration, là où il parle de l'autel en termes admiratifs [2]):

„Maître Jean van Mabeuse, maître Hughes et beaucoup d'autres se sont fait un grand nom. Maître Lancelot de Bruges et maître Jean Schoorel, chanoine d'Utrecht, excellents peintres eux aussi, sont également venus à Gand et ont commencé à nettoyer ce panneau, le 15 septembre 1550, avec tant d'amour, qu'à divers endroits ils ont baisé cette belle oeuvre; c'est pourquoi les seigneurs de St. Bavon ont offert à chacun d'eux un cadeau: à maître Jean Schoorel une coupe en argent, où moi-même j'ai bu une fois, étant chez lui à Utrecht''.

Il se peut très bien qu'autrefois déjà Scorel ait été à Gand. En tout cas, on n'y jugeait pas de son mérite par ouï-dire, car le même van Vaernewijck nous rapporte que dans l'église St. Nicolas, à Gand, les volets d'un des triptyques (le meilleur) avaient été peints par Scorel. Du moins est-ce ainsi qu'il faut interpréter son texte. Le panneau central était sculpté en bois, et évidemment on a donc affaire à une sorte de pendant du maître-autel dans l'église Sainte-Marie à Utrecht [3]).

---

[1]) Sur le nettoyage voir Pinchart et Ruelens I, p. 74 svv. (documents). Pierre Bautier: „Lancelot Blondeel'', Bruxelles, 1910, p. 7.

[2]) „De Historie van Belgis'' t'Antwerpen, 1619, in-fol. 119 b.

[3]) Voir p. 63. — Vaernewijck, in-fol. 120: „L'église de Saint Nicolas est ornée de retables et de vitraux peints; le plus beau de tous est le retable sculpté par ledit maître Guillaume Huyghe, et peint par maître Jean Schoorl, chanoine d'Utrecht, dans la chapelle Meerssenier''. — „Guillaume Huyghe, homme d'une conduite exemplaire, à ce qu'on dit .... On trouve de lui dans la crypte de St. Jean „La Mise au tombeau'', avec des figures de grandeur nature, sculptées en bois''.

VIII

DERNIÈRE PÉRIODE DE SA VIE

Après 1550, Scorel attint à l'apogée de sa gloire; mais nous connaissons très peu d'oeuvres importantes de cette période. Les ouvrages qu'il faut dater entre 1550 et 1560 montrent une certaine facilité dans l'exécution, qui tend à devenir superficielle. Les portaits, sans toutefois se raidir, sont moins expressifs que ceux des premières périodes: ils trahissent parfois un travail moins sérieux. On a même l'impression que vers la fin de sa vie, Scorel bâclait ses tableaux. Ainsi l'on pourrait dire que l'apogée de sa gloire ne coïncide pas absolument avec celle de son art. Scorel est un maître dont souvent les tableaux ne montrent pas tout ce qu'il aurait pu donner. Tout lui est facile, et souvent il est trop vite satisfait. Il ne devient pas un „virtuose", si par cela on entend l'artiste qui, conscient de ses forces, acquiert trop d'audace; mais il fait les choses avec trop peu d'effort, et il semble s'intéresser moins à son travail. Ce qu'on admire cependant dans cette dernière époque de sa vie, où sa préparation technique paraît plus faible, c'est une richesse de tons et une touche magistrale, annonçant déjà l'école qui va succéder au maniérisme, venu après Scorel. Il est curieux de remarquer combien Scorel prophétise dans quelques-unes des oeuvres de cette époque, malgré la diminution, non pas de sa puissance artistique, mais de son énergie.

Dans deux de ses oeuvres nous constatons une certaine routine et une trop grande facilité d'exécution: ce sont les morceaux du Musée National, déjà mentionnés incidemment: le grand panneau, resté inachevé, avec Bathséba au bain dans un jardin, et un tableau de mêmes dimensions, mais postérieur au premier, où la Reine de Saba, avec son cortège

de servantes alertes, rend ses devoirs au Roi Salomon (voir les pl. 37 et 39). Cette dernière oeuvre principalement montre des négligences, mais elle est tout de même excellente comme peinture, tant par la conception que par l'exécution. La couleur est noble, et il y a des détails d'une justesse remarquable. Malgré cela, l'ensemble est décousu, comparé à une oeuvre de Luc de Leyde.

On pourrait encore mentionner ici un autre tableau, bien qu'il n'appartienne pas à ce groupe: la Vocation de St. Pierre (pl. 30), se trouvant dans la même salle, confié à titre de prêt par M. B. van Riemsdijk; un paysage bien composé, où il y a de l'espace, mais dont la matière manque de réalité [1]). Un dessin du musée Boymans, représentant la vocation de St. Pierre, dont la composition et la conception sont les mêmes que celles du tableau d'Amsterdam, peut sans aucune réserve être attribué à Scorel (pl. 31).

La commande la plus importante que Scorel reçût dans ces années fut celle d'un grand retable avec des volets doubles pour l'Église Nouvelle à Delft, retable détruit en 1566 par les iconoclastes, mais sur lequel Van Bleyswijck, historien très minutieux, nous donne des détails fort intéressants dans sa „Description de la Ville de Delft" [2]). Il emprunta ses données à des documents authentiques, qu'il avait sous les yeux et qui depuis se sont perdus.

Parmi les documents copiés en partie par Van Bleyswijck, se trouve en premier lieu le contrat original, dressé „en l'année 1550 entre messieurs les marguilliers et Jean van Scorel, peintre célèbre, chanoine de Sainte Marie à Utrecht, stipulant que celui-ci ferait un retable pour le maître-autel, qui surpasserait par sa magnificence le retable du maître-autel de la cathédrale d'Utrecht; ....dont le panneau était large de huit pieds moins deux pouces et haut de neuf pieds moins un pouce et demi, tandis que la hauteur des figures était de six pieds; mais le retable dans l'Église Nouvelle de Delft serait large de plus de dix pieds et haut

---

[1]) Cf. P. Bautier, dans „L'art flamand et hollandais", juillet 1911.
[2]) (1667) p. 247. svv.

de douze pieds, et devrait avoir quatre volets, dont il avait donné le modèle aux marguilliers" [1]).

Suivant ce modèle, le panneau central devait représenter le Christ en Croix, entre les deux larrons. Les deux volets qui flanquaient le panneau central représentaient, lorsqu'ils étaient ouverts: à droite, l'entrée de Jésus dans Jérusalem, le jour du dimanche des Rameaux; à gauche, la Résurrection. Quand les volets étaient fermés, on voyait le Baptême du Christ dans le Jourdain. Les volets qui se trouvaient aux deux extrémités représentaient, ouverts, St. Jean Baptiste prêchant, et sa décollation; et, lorsque le retable entier était fermé, on voyait l'histoire de Sainte Ursule et des Onze Mille Vierges. Ce dernier morceau était fait à la détrempe. Audessus du retable il devait y avoir encore un panneau carré, où seraient peints les sacrifices d'Abraham et de Jacob. Quant à la grandeur des figures, qui selon le document cité devaient être „de grandeur naturelle", Scorel écrivit dans une lettre qu'il les ferait assez grandes pour que „quiconque se tiendrait sous le grand orgue au fond de l'église, pût les voir toutes très distinctement." Les sujets étaient en grande partie ceux que préférait le maître [2]).

Pour cette oeuvre si vaste il exigea comme rétribution 50 florins [3]) pour la période de 25 années, et en outre une rente viagère pour ses six enfants, dont les noms sont mentionnés dans le contrat, et dont l'aîné avait 20 ans, et le plus jeune 6. Cette rente viagère serait pour chacun de deux livres flamandes par an. Mais cette dernière somme fut réduite par un arrangement à neuf florins pour chacun des enfants, et pour

---

[1]) Voir le texte du contrat dans les documents ci-après. — Le grand retable pour le maître-autel de la cathédrale d'Utrecht était l'oeuvre du peintre Eerst van Schayck l'Ancien. Il y fut placé en 1496, et disparut lors du mouvement des iconoclastes. Voir M. S. Muller Fzn. „Oud-Holland" XXV (1907), p. 50. — Un neveu de ce maître, Ernest van Schayck, chanoine de St. Pierre à Utrecht († 1564) était aussi un artiste de valeur. Nous connaissons de lui un autel authentique, conservé au Musée National à Amsterdam, datant de 1554. Il subit fortement l'influence de Scorel. — Un troisième Eerst van Schayck fut en 1573 inscrit comme maître dans la gilde d'Utrecht. Ayant passé les Alpes, il travailla dans la „Romagne" vers 1600. Deux de ses oeuvres se trouvent encore aujourd'hui à Lugo, près de Ravenne. Voir de l'auteur: „Mededeelingen van het Nederl. Histor. Instituut te Rome" I (1921), p. 31.

[2]) Cf. p. 56.

[3]) Karolus-guldens.

toute la vie. Scorel était consommé dans l'art d'obtenir pour lui et les siens des conditions avantageuses. — „Cette oeuvre, étant achevée, fut ornée de beaux cadres, de piliers et de colonnes" [1]).

Van Bleyswijck trouva aussi le contrat qui concerne l'encadrement, passé dans la même année entre les marguilliers de l'Église Nouvelle, et un certain maître-menuisier, contrat où ce dernier promit de fournir „l'encadrement d'un maître-autel, avec ses cadres, panneaux, piédestal, etc. Et tout cela selon le modèle qu'ont reçu les marguilliers." Suit l'extrait de ce contrat, avec une description détaillée et fort intéressante du cadre, qu'on devait faire en style Renaissance.

Quelques années plus tard Pierre Aertsen fit un retable pour la même église. Dans la Vieille Église, le retable du maître-autel était de Maarten van Heemskerck, l'élève de Scorel, mais on y trouvait aussi une oeuvre du maître lui-même, dont nous ignorons le sujet.

Contemporain du grand retable de l'Église Nouvelle de Delft est le portrait de Cornelis Arentsz. van der Dussen, secrétaire de cette ville. De ce morceau, qui est perdu, on trouve une réplique d'atelier ou une copie, faite presque en même temps que l'original, au musée de l'État à Berlin, où elle passe pour une oeuvre originale. Mais elle ne pourrait être du maître lui-même: elle manque de profondeur et de relief. Les couleurs du paysage sont aussi trop fades et d'un vert bleuâtre qu'on ne trouve jamais chez Scorel. Le ciel n'est pas le sien, et la peinture a la dureté et la sécheresse propres à une copie. La technique trahit une main docile et patiente (Planche 36).

Van der Dussen entra en fonction précisément en 1550 et mourut en 1551. On a donc tout lieu de croire que le portrait original fut exécuté dans l'année où il remplit sa charge et qui fut aussi la dernière de sa vie. Évidemment, il faut voir dans sa mort la raison pour laquelle on fit quelques répliques de son portrait, pour le collège des „Heemraden" du pays de Delft, etc. Une seconde copie, inférieure à l'autre, se trouve au dépôt du Musée National à Amsterdam.

---

[1]) „Welck stuck dan volbracht zijnde naer alle apparentie met treffelijck lijstwerk, pilaren en andersints seer heerlijck is toegestelt en opgerecht geweest."

Au musée de Berlin il y a encore un portrait de Scorel, représentant un homme qui a l'air souffrant, et que je voudrais appeler „l'homme malade" (pl. 34); c'est un portrait à mi-corps, datant de 1545-50, avec un fond représentant un paysage, orné de rochers et de ruines, où la lumière est d'un brun doré. C'est sans doute la moitié droite d'un petit diptyque. L'autre panneau représentait probablement la Madone. Sur l'envers du portrait d'homme on voit Lucrèce se perçant avec un glaive, petite figure grêle, se détachant nettement sur un fond sombre, couleur d'ardoise (Planche 44). Cette peinture offre de l'intérêt en ce qu'elle n'est pas du maître lui-même, mais évidemment de son aide, dont nous avons cru reconnaître la main peu délicate dans quelques-unes des oeuvres qu'on attribue généralement à Scorel [1]). Ici, les deux côtés du panneau font sauter aux yeux la différence qu'il y a entre le maître et son „alter ego". C'est la différence qu'il y a entre l'artiste et l'artisan. Cet „aide", qui peignit en grande partie le triptyque du Béguinage d'Amsterdam, a des contours durs et des lignes tranchantes; on trouve chez lui la même exagération que signale Van Mander chez un meilleur élève de Scorel: Martin van Heemskerck, à propos de sa „Madone avec St. Luc", à Harlem, qui est une oeuvre de jeunesse: „L'ouvrage rappelle la manière de Scorel, mais les parties éclairées sont comme découpées à l'emporte-pièce." [2])

À Bruxelles, nous avons encore du même maître une oeuvre assez bizarre, représentant la Sainte Cène. Dans ce tableau le sujet principal se trouve entouré d'une espèce d'échafaudage, qui rappelle les constructions scéniques des „chambres de rhétoriciens". Le peintre y a prodigué une foule d'éléments empruntés à l'antiquité et à la Renaissance: sur une architrave on voit le „Gaulois mourant", en compagnie de deux figures couchées, ressemblant aux statues funéraires de Michel-Ange, qui à Florence ornent les tombeaux des Médicis. Scorel lui-même a appliqué ce dernier élément dans sa „Bathséba" du Musée National à Amsterdam. La Sainte Cène de Bruxelles a les couleurs dures et les contours tran-

---

[1]) Voir p. 54 et „Onze Eeuw", 1915, II p. 423.

[2]) Éd. 1604, f. 246: „op Schoorels manier, wat te seer kantigh afghesneden op den dagh."

chants qu'on trouve toujours dans les tableaux de l'aide principal de Scorel. On a lieu de croire que cet aide fut un Brabançon ou un Flamand. Il parait avoir collaboré avec Scorel de 1540 à 1550 environ.

Un autre tableau que je voudrais lui attribuer est la Sainte Vierge avec l'Enfant, composition à mi-corps, en profil, tournée vers la droite, oeuvre qui fut découverte chez un antiquaire à Londres dans l'été de 1920. [1])

Ailleurs, j'ai déjà parlé de deux portraits remarquables de Scorel, de sa toute dernière période, conservés au musée épiscopal à Harlem [2]). Les personnes représentées sont Jean Claesz. Diert, échevin de Gouda (1539—72) et sa femme Emmetje Thoensd. van Souburgh (morte en 1563); ce sont aussi des portraits à mi-corps, plus petits que nature, se détachant sur un paysage. Il y a quelques retouches récentes, mais pour le reste les portraits se sont assez bien conservés. (Planches 42 et 43). Dans ces deux tableaux le paysage est plus riche et, surtout dans le portrait de l'homme, plus touffu que dans les oeuvres précédentes. L'échappée qu'on a sur l'horizon est un élément qu'autrefois le maître n'a point appliqué. Il est intéressant de voir le rôle que joue l'atmosphère dans le portrait de la femme.

Il est curieux de constater que dans ses portraits peints après 1540 Scorel représente presque toujours les personnes en plein air. Il veut de l'atmosphère dans ses tableaux et ne peut plus s'en passer. Dans ses premiers portraits les têtes se détachent sur un fond uni. Ensuite les mains deviennent visibles, qui d'abord sont peu expressives. La couleur du fond s'enrichit (gris ou vert plus chaud); enfin, on voit apparaître le personnage, représenté à mi-corps, dans la clarté d'un décor naturel. C'est ce qu'on remarque pour la première fois dans la „Marie Madeleine", tableau qui, peut-être, pour le maître lui-même, fut une révélation.

Un morceau qui montre à merveille à quel point Scorel a réussi à mettre des figures dans l'atmosphère d'un paysage, est la dernière en date des oeuvres que j'ai trouvées: le triptyque dont le panneau central a pour sujet „Noli me tangere", ayant appartenu à M. Wezelaar, à Harlem,

---

[1]) Voir la reproduction chez Friedländer, Niederl. Romanisten (1922).

[2]) Nederl. schilders in Italië in de 16e eeuw (Utrecht 1912), p. 192.

et qui fut vendu il y a quelques années en Allemagne. [1]) (Planche 41). On ne sait pas où il se trouve à présent. Ici, comme dans les portraits d'Harlem, mentionnés tout à l'heure, on voit un paysage avec une végétation riche et florissante.

Sur l'envers des volets, on trouve en caractères dorés les noms des donateurs représentés, accompagnés de la date de leur mort. Or, après le nom de celui qui avait commandé le morceau on a mis la date de sa mort plus tard que pour les autres, et en caractères d'un or plus clair. Il mourut en 1561. Deux de ses parents, qui étaient déjà morts quand on plaça le triptyque dans l'église, moururent en 1557 (les autres plus tôt). L'autel a donc été peint entre 1557 et 1560. La manière plus libre dont le sujet a été traité montre jusqu'à quel degré Scorel s'est à la fin émancipé. La conception du paysage y contribua plus que celle de la figure.

Comme nous l'avons vu plus haut, Scorel modifia en 1544, pendant une maladie, son testament fait en 1537, y faisant figurer ses derniers enfants. Nous n'avons pas le texte complet du second testament; celui du premier est conservé dans les archives de la ville d'Utrecht. Mais il est à peu près certain qu'en 1544 l'essentiel n'a pas été changé et qu'il fut encore une fois assuré à Agathe van Schoonhoven l'usufruit des biens de Scorel. Les résolutions du chapitre de Sainte-Marie nous apprennent que dès 1533 Scorel a fait un testament; celui de 1537 dit qu'Agathe aura l'usufruit de tout ce que le peintre aura laissé [1]).

Les véritables héritiers étaient Pierre, Paul, Marie et Anne, ses enfants naturels. Les deux enfants qui naquirent après 1537 étaient des fils: Félix et Victor. Suivant une note de Buchelius qu'on trouve dans un petit manuscrit conservé dans la Bibliothèque de l'Université d'Utrecht, l'aîné de ces deux fils prit le nom de „Van Sypenesse", d'après le „Zijpe" que son père avait commencé à assécher. Il était marchand de vins, se maria deux fois et eut plusieurs enfants. Un de ses fils fut chanoine de

---

[1]) „Onze Eeuw", 1915, II p. 424. L'attribution fut confermée par M. Friedländer dans „Von Eyck Brueghel. 2e éd. (1921) p. 201.

[2]) Pour le texte des trois testaments voir les documents ci-après.

Saint Pierre à Utrecht, „un homme distingué mais orgueilleux, comme tous ceux de sa famille". Buchelius doit l'avoir connu personnellement. Paul, le second fils de Scorel, fut poète et musicien, et capitaine de la garde municipale, poste qu'il occupait encore en 1579, comme il résulte d'une lettre signée par lui. Selon van Buchel, ce fut un homme dissipé, à qui la fortune ne sourit pas [1]). Ses deux enfants eurent les noms des grands-parents: Jean et Agathe. Le troisième fils, Félix, habitant à Utrecht, y afferma les octrois et mourut sans enfants [2]). Le plus jeune, Victor, enfant malingre, fut mathématicien et homme politique. Il obtint un vicariat dans Saint Pierre et dessina pour ce chapitre plusieurs plans de fermes. Dans les archives d'Utrecht se trouve une copie de son testament, datée de 1570, avec un inventaire de ses biens, de 1617. Dans le testament on parle amplement du triptyque qui représente le „Dimanche des Rameaux", le tableau de la famille Lochorst, commandé par Herman, le doyen de „Oud-Munster", et placé dans la cathédrale (Voir ci-dessus).

On accorda le 22 août 1543, à un certain Adrien van Scorel, parent du peintre, une demi-prébende du chapitre de Sainte Marie. (Résolutions du chapitre).

Scorel mourut le 6 décembre 1562 et fut enterré dans l'église Sainte-Marie. Un dessin de son monument funéraire se trouve dans le manuscrit d'Arent van Buchel, „Monumenta in templis Trajectinae Urbis inventa" (Archives de la ville d'Utrecht; voir pl. 66). Ce monument consistait en un sarcophage sculpté, que supportaient quatre petites colonnes, et que couvrait une pierre plate. Il avait l'aspect d'un autel. Il y avait un

[1]) Toutefois, le 16 mai 1589, il put acheter pour lui-même et pour son fils mineur Jean („qu'il avait eu chez Jannichjen Claes Gerritsz. van Rhijnsdochter, feu sa femme) une maison dans le Bottestraat, avec son gendre, Guert Knijff et sa fille Agathe Pauwels van Schorelsdochter. („Register van transporten en plechten" dans les Archives de la ville d'Uttrecht).

[2]) Pieter Jansz. Sipenes, marchand de vin, déclare le 8 juin qu'il ira à Anvers avec son frère Victor van Schorel pour y toucher 2400 florins, somme qui leur revient, à eux et à leurs cohéritiers, (parmi lesquels Paul van Schorell, son frère), selon un acte judiciaire, passé à Anvers, le 1 novembre 1595. Il charge le notaire d'en informer la femme de Félix van Schorell. (Protocole du notaire J. van Harwaerden). La femme de Félix van Schorell s'appelait Geertruyt de Bruyn.

socle carré flanqué de deux anges agenouillés, probablement en bronze; en haut, contre le mur, on voyait le portrait de Scorel, dans un cadre de pierre, avec, à droite et à gauche, des colonnes en pierre de Bentheim[1]). Suivant Buchelius, le portrait était un „tondo", fait par Antonio Moro, l'élève favori de Scorel. Cela s'accorde avec van Mander, qui dit que Moro exécuta cette oeuvre deux ans avant la mort de Scorel. Le portrait existe encore: c'est le „Society of Antiquaries" de Londres qui le possède à présent. (Pl. 65.) En bas, on lit que le peintre dédia l'effigie à son maître. La date de 1560 nous garantit que le renseignement de van Mander est exact. Déjà du vivant de Buchelius le buste ne se trouvait plus au-dessus du tombeau, mais chez „Sipeness, le petit-fils de Scorel", comme il résulte des mots qui accompagnent le dessin: „Vacat hic locus — c'est-à-dire dans le cadre rond — ubi olim effigies ut puto Joannis Scorelii ad vivam similitudinem depicta fuit. Haec effigies, ab Antonio Moro facta, extat apud Sipenessium, Scorelli nepotem".

Au-dessous du portrait étaient écrits ces mots: „Sceptra ligonibus aequo"; et sur le sarcophage: „Reliquium Scorelli canonici"; sur le socle: „Finis Mors, sic sunt hominum vana omnia, praeterquam cui divino pectus amore calet". Cette dernière sentence est imprégnée d'un esprit humaniste plutôt que chrétien. Sur la dalle, devant le monument, était inscrite l'épitaphe, qu'on trouve dans van Mander, et que probablement il faut lire ainsi:

D.O.M.
JOANNES SCORELIUS
PICTORVM SUI SECULI FACILE PRINCEPS
QUI POST EDITA ARTIS SUAE
MONUMENTA QUAMPLURIMA MATURO DECEDENS SENIO
MAGNUM SUI RELIQUIT DESIDERIUM.

VIXIT ANNOS 67, MENSES 4, DIES 6
OBIIT A NATO CHRISTO A°. M.D.L.XII, 6 DECEMBRIS.

[1]) Un monument funéraire, composé de la même façon ,avec le portrait du défunt dans un „tondo" contre le mur, et flanqué de „putti", était celui de Jacob Colijn de Nole, sculpteur

Van Mander dédie à la mémoire du maître les mots suivants: „Schoorel jouissait de la faveur des plus hauts personnages de la Néerlande. Musicien et poète, il composa de jolis esbatements, des farces, refrains et chansons; il était habile archer, versé dans la connaissance de plusieurs langues: le latin, l'italien, le français et l'allemand. Il était courtois et d'une humeur enjouée, mais, dans les dernières années de sa vie, il fut très tourmenté de la goutte et de la gravelle, ce qui lui procura une vieillesse prématurée."

Cette esquisse de sa personnalité complète ce que plus haut nous avons dit du maître.

Lorsqu'on se demande si Scorel, outre qu'il fut le maître le plus important du milieu du 16me siècle, fut encore pour les Pays-Bas le vrai peintre de la Renaissance, qui n'a pas seulement introduit les „nouvelles manières de peindre" (comme s'exprime Vasari) mais qui a aussi pénétré son pays de l'esprit nouveau, il faut à la fois répondre affirmativement et négativement. À maints égards l'oeuvre de Scorel est plutôt une promesse qu'une réalisation; et pourtant, à travers cette longue série d'oeuvres, on voit s'accomplir toute une évolution. Comment en définir la signification?

Tout d'abord il convient de remarquer que Scorel, de même que Mabuse et ses autres contemporains, a séjourné en Italie entre 1500 et 1525, l'Italie du grand style, mais il faut ajouter que ces peintres du Nord ne comprirent pas ce style-là, ou qu'ils ne le comprirent qu'imparfaitement. Ils n'en saisirent pas le mouvement véritable, ni l'essence intime. Ils étaient pleins d'admiration pour ce que la Haute Renaissance avait fait au point de vue technique, mais leurs compositions, les poses de leurs personnages et l'expression des figures manquent encore de liberté.

Dans les Pays-Bas l'humanisme, qui n'y fit son entrée qu'après 1500, commença, presque sans préparation, là où les Italiens étaient arrivés après deux siècles d'évolution. Cela explique ce caractère abrupt qui est

---

bien connu (mort en 1601). Dessiné également par Van Buchell. Voir pour le tombeau de Scorel: „Trajecti Batavorum Descriptio", dans les „Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap". XXVII (1906) p. 189.

propre à l'humanisme dans les Pays-Bas, et certaines erreurs auxquelles les esprits n'échappèrent pas. Les poètes pénétrèrent bien rarement dans l'essence même d'une réalité plus élevée, ce qui fut l'idéal intellectuel de la Renaissance. Les artistes du nouveau style se bornent trop souvent à rendre d'une façon correcte le dehors des choses. Succédant aux derniers primitifs, les „romanistes" cherchent de tout autres formes, qu'ils empruntent à l'étranger. C'est ce que fit également Scorel, là où, dans ses figures il imita Michel-Ange, Raphaël ou Solario, ou bien encore là où il chercha ses modèles chez les Vénitiens. Toutefois, cette imitation des Italiens n'est pas chez lui un procédé mécanique: il y met toute son âme. Il est vrai que lui aussi est parfois trop réfléchi dans ses compositions, qui alors deviennent très froides. Mais, le plus souvent, sa propre nature a le dessus; et cette nature est sincère, vivante et gaie; elle a beaucoup de charme. Dans ses meilleures oeuvres, c'est-à-dire dans la plupart des portraits, et dans les panneaux aux sujets bibliques, que nous avons signalés, il est très original. Scorel ne perdit jamais le sentiment de la réalité normale, et grâce à cela il put devenir un des précurseurs les plus importants de la grande école du siècle suivant, avec Luc de Leyde et les maîtres d'Amsterdam, un peu plus jeunes que lui, tels que Dirk Barentsz, Jean Woutersz. et Pierre Aertsen. Par contre, les peintres d'Harlem, comme Goltzius et Cornelis Cornelisz. continuèrent surtout l'élément académique de l'oeuvre de Scorel, de même qu'Antoine van Blocklandt, de Montfoort, élève de François Floris, et Jean Sons, de Bois-le-Duc, qui est bien irritant par la façon servile dont il imite le Corrège.

Vers 1525, l'esprit de ces contrées est au fond celui de la fin du 15me siècle, c'est-à-dire l'esprit bourguignon, tel qu'il avait imprégné les diverses formes de la vie locale. C'est surtout la domination bourguignonne qui a introduit la Renaissance dans les Pays-Bas. L'art de cette époque est riche en détails, gracieux toujours, quelquefois ronflant, et assez souvent un peu précieux. L'époque de Scorel fut aussi celle des maniéristes brabançons. Et on bâtissait comme on peignait les Madones et les „Adorations des Rois Mages". C'est du gothique retardataire, c'est l'arrière-garde des primitifs. Mais bientôt l'armée est en déroute. De plus en

plus, les peintres s'éloignent de l'ascétisme qu'avaient exalté les vieux primitifs. On voit apparaître un luxe de détails; l'imagination s'enrichit; la vie abonde, et l'art s'ouvre largement aux formes nouvelles. L'art qui précède immédiatement Scorel, et dont le principe essentiellement flamand se retrouve dans les Pays-Bas du Nord,—sobre chez Jean Mostaert, plus luxueux chez Jacob. Cornelisz. — cet art ne contient-il pas la promesse que va réaliser Scorel? Encore une fois: oui et non. Scorel est en partie le continuateur de cet art, mais, en outre, un style nouveau fait son apparition avec lui. Ce sera seulement un maître comme Coxcie (mort en 1592) qui, en Italie, saura ne pas s'attarder seulement au dehors des choses. Il pénètre plus avant dans leur essence, et se crée aussi un style à lui. Dans le nord, c'est par le portrait que commença l'émancipation. Chose curieuse! La raison en est peut-être qu'en Hollande le tableau d'histoire fut plus lent à s'introduire. Ce qu'il y avait de Pierre Aertsen dans les églises fut détruit par les iconoclastes. On pouvait difficilement continuer ce genre, parce que dans la nudité des églises protestantes l'art ne trouva plus de place. Il est resté quelque chose — quoique fort peu — de Bernard van Rantwijck, et de l'école si curieuse de Kampen. Martin van Heemskerck et Jan van Hemessen nous ont laissé une idée plus complète de leur art, grâce à leur caractère varié, qui fit leur force aussi bien que leur faiblesse.

Ce n'est pas notre intention de donner un aperçu de l'époque qui suivit la mort de Scorel, mais de tous ces maîtres l'on peut dire qu'ils sont des précurseurs, et qu'ils préparent l'art nouveau, qui va s'épanouir après eux. À plus forte raison faut-il considérer l'art de Scorel comme une transition, bien qu'il se soit réalisé en lui quelque chose de nouveau, et qu'il ait parcouru toutes les phases d'un processus fort important. Dans l'histoire de la peinture, on trouvera peu de maîtres qui aient suivi une évolution comparable à celle de Scorel: du triptyque d'Obervellach à celui de Wezelaar! — Et en elle se reflète d'une façon très curieuse l'évolution spirituelle de la Hollande du 16me siècle. Scorel fut contemporain de Luc de Leyde; Buchelius, son biographe, contemporain des deux maîtres, fut en même temps un contemporain plus jeune de Rembrandt, dont il vit

les premières oeuvres en 1630, à Leyde.... L'évolution de l'art hollandais fut certes rapide.

Lorsque Scorel imite Michel-Ange, c'est comme s'il le regardait avec des jumelles retournées. Il est seulement en voie de s'émanciper. Lui-même a cru sans doute qu'il avait atteint le but, mais nous, à une distance de quatre siècles, nous voyons qu'il ne fit que s'engager dans la route qui y menait. Scorel contempla et sentit la puissance d'un art vrai et hardi, sans pouvoir se l'assimiler. Une seule génération ne suffit pas pour franchir la distance qui sépare les derniers primitifs des grands Italiens. N'avait-il pas fallu à ceux-ci tout le Quattrocento, auquel le nord resta à peu près étranger? Mais il est curieux d'observer combien Scorel fut loin d'employer toutes ses forces. Il est satisfait de ce qu'il peut faire; il applique les „nouvelles manières", apprises en Italie, avec une prédilection évidente, mais jamais il ne cherche à s'élever avec un bel élan jusqu'au plan de cet art nouveau. D'un côté, cela n'est pas dans sa nature: il n'est pas le génie qui peut se mettre en dehors et au-dessus de son temps. D'un autre côté, il a trop le tempérament calme de l'humaniste, pour faire cette tentative. Cela lui aurait fait perdre son équilibre, auquel il tient trop. Ce qu'il a, lui suffit; il ne désire pas aller plus loin.

Le premier zèle de la jeunesse passé, il ne s'applique plus à dessiner bien et minutieusement pour s'assimiler les nouvelles formes qu'il a vues. Plus tard son dessin a une certaine mollesse, et est quelquefois franchement mauvais, très peu italien. Les lignes sont plutôt caressées que tracées d'une main ferme. Il se contente de sa manière de travailler, qui garde l'avantage d'une originalité que Coxcie, par exemple, perdit très vite; il se contente également du résultat obtenu. Il n'est pas du tout homme à forcer son talent. Presque toujours satisfaisant, quelquefois remarquable, il est bien rarement prodigieux.

Cette mollesse apparente chez un homme qui se trouva en contact direct avec l'Italie, nous donne l'impression qu'il fut un travailleur moins sérieux que Pierre Breughel ou Luc de Leyde, et, en un certain sens, cela est vrai. Ces deux derniers, plus géniaux que Scorel, travaillèrent avec plus d'ardeur et plus intensivement que lui. Ils ont développé leur talent

d'une autre façon. Mais si Scorel n'a pas donné toute sa mesure, ce n'est certes pas que l'énergie lui manquât. Après son retour d'Italie il se sentit très vite „arrivé". Il avait atteint ce qu'il désirait: la compréhension des choses qu'il voulait faire siennes, et cela lui suffit. Il ne se sentit point appelé à combattre en première ligne, pour aider les autres à conquérir ce qu'il avait acquis lui-même. Toute sa personalité respire la modération des humanistes. Reconnu et honoré comme le premier maître, il refuse d'être maître dans la gilde. Dirigeant un atelier d'où les retables sortent en foule, il peint lui-même plutôt en amateur, garde les meilleures choses pour lui-même, ou bien les fait pour ses amis, et alors il se donne tout entier à sa tâche. Ayant à faire un Crucifiement pour une église, il abandonne à ses aides les trois quarts du travail, ou peut-être davantage. De temps en temps, enveloppé de sa toge bordée de fourrure, il vient y jeter un coup d'oeil, et ne met lui-même la main à l'ouvrage que lorsqu'une partie se présente particulièrement difficile ou quand le coeur lui en dit.

C'est ainsi qu'il faut nous figurer le Scorel d'après 1540, qui, comme révérendissime chanoine, menait une vie bien différente de celle de Luc de Leyde, „petit bonhomme qui grave sur cuivre" — tel que le vit et décrivit Dürer [1]) — et que la passion de son travail dévore. Luc est un de ceux qui, sentant venir un temps nouveau, auraient pu, poussés par un désir et un zèle ardents, embrasser la doctrine de Luther, pour y trouver la satisfaction que leur propre temps ne leur donnait plus. On voulait se détacher de ce temps, qu'on sentait trop vieux, et on n'y arrivait pas. C'est ce qui explique l'état de fermentation existant partout. Scorel — comme Érasme — se rendait compte que les choses se dissolvaient, pour faire place à une ère nouvelle, mais il considérait d'un oeil calme toute cette inquiétude autour de lui, sans s'y risquer lui-même, ce qui peut-être lui aurait fait perdre son „moi". Les humanistes, eux, aimaient l'activité, tout en fuyant l'acte et la lutte. Ayant conscience de la valeur de leur personnalité, ils s'isolaient.

[1]) „Dürers Tagebuch" (ed. Lange und Fukse). — Halle a.s. 1893; p. 171. „Ein kleines Männlein, der in Kupfer sticht".

Il n'y a aucun doute que des esprits comme Luc et l'énergique Breughel contribuèrent bien plus à l'arrivée des temps nouveaux que le résigné Scorel. Certainement nous ne pouvons refuser à Luc et à Breughel une admiration plus profonde. Mais pour la vie spirituelle de son temps, Scorel est plus caractéristique que les deux autres. Il se reflète en lui ce qui est étranger à Breughel: la nouvelle et puissante culture avec ses deux aspects. Par cela même, il n'est point permis d'attribuer au fils de paysans de Bréda une signification beaucoup plus grande qu'au peintre du petit village de Schoorl, et de définir l'art du dernier, comparé à l'art de Breughel, un phénomène curieux mais inférieur. Leurs oeuvres sont au même degré les signes d'un même temps. C'est une conception stupide celle qui considère comme une erreur le courant qui aboutit à Scorel.

Sans Scorel, la transition de la peinture hollandaise du Moyen-Age à celle de la Renaissance serait à peu près incompréhensible. Sans lui, bien qu'il soit assez inerte, on ne conçoit pas l'élan qui a mené au 17me siècle. Luc de Leyde — quelque profonds que soient les sillons qu'il a tracés dans le champ si limité de sa vie — ne fut pas autant que Scorel homme de la Renaissance, et la culture nouvelle l'a même attiré dans une impasse. Et puis sa pauvre vie torturée n'aurait jamais pu connaître l'équilibre que nous trouvons chez Scorel. Ce dernier, jouissant d'une grande considération et entouré de bien-être matériel, a certainement mieux réussi dans la vie, précisément parce que, tout en participant à l'histoire de son temps par sa production artistique, il put se tenir loin des luttes acharnées de cette époque, grâce à sa prébende.

DOCUMENTS

I

I DIARII DI MARINO ZANUTO. Tome XXXIV. (Venise 1892), chap. 226 [1]).

A° 1523, Maggio: — Nello entrare di queste [2]) a man manca vi è una bellissima e devotissima capelletta e benissimo adornata, dove sta il Pontefice ad orare e celebrare; poi a man drita vi sono una frota di camere, camerini molto gentili sì de fabricha come de sito: e questo è lo alogiamento dil Papa. Da un' altra parte, pur contigua a questa, da man manca vi sono infinite camere, camerini e saloti, in uno de' quali vi habita un pictore fiamengo, giovene di meno di 30 anni, molto excelente per quello che si vede per alcuni quadri tenìa lì dove lavorava, zoè dui retrati dil Papa tanto simili che parve di veder lui; ma li retrati, sì dipenti come impressi, che si vendono lì in Roma, non lo somegliano [3]). (1523)

II

HADRIANUS JUNIUS. „BATAVIA". (Leyde, 1588), p. 238.

Cognata literis res est Pictura.... In ea habet Batavia florentia aliquot ingenia, quae neque possum neque debeo silentio praeterire. In his principem honoris ac gloriae gradum ascendit primus Joannes Scorelius, pago cognomine, equini generis mercatu nobili, oriundus; post canonicorum collegio Trajecti adscitus, cujus insignia opera tota passim Hollandia magna cum admiratione pluribus in fanis spectantur, sed quod pulposos lacertososque artus cum justa symmetria exprimant vividae imagines, vulgus profanum et supra crepidam sapiens, minus digne de picturae honore loquitur ac sentit: utcumque sit, in coloribus austerior est. Hujus discipuli fue- (1588)

---

[1]) Réimprimé par G. Gronau, Kunstchronik XXII, c. 160 et ensuite par G. Pasolini, Adriano VI. Roma 1913, p. XI.

[2]) C'est-à-dire les appartements du pape.

[3]) La visite au Belvédère qui est ici décrite, eut lieu le 24 ou le 25 mai. Pour la lettre de Scorel à Van Marselaer, du 24 mai 1524, voir p. 39.

re Martinus Hemskerckus et Antonius Morrus Ultrajectinus, uterque magistro proximus, sed suo quisque — ut dicam — in genere, uterque inter primos nominatissimus....

III

ARNOLDUS BUCHELIUS. „RES PICTORIAE", (avant 1592). Manuscrit de la Bibliothèque de l'Université d'Utrecht; n°. 1781.

(± 1590) Scorellius etiam Ultraiecti egregiam picturae laudem meruit, cuius ego tabulam excellentissiman D. Ceciliae vidi, ubi maxima verus in expressis ruris delitiis [1]).

Antonium Morum, Philippi Mori poetae doctissimi patrem, ingloriam vitam degentem felix excitavit spiritus et e sordido pulvere ad eternam nominis sui famam extulit.

Scorelius excellens pictor cum primum ex Italia Traiectum venisset, honoris avidus, sobrietati et gloriae studebat; inde vero, cum a reliquis eius artis vexaretur, ut collegio pictorum nomen daret, iratus subjecit se sua fama et operum multitudine omnem illorum lucrum subversurum, quod et quodammodo prestitit; e multitudine operum lucrum quidem plurimum coepit, famam autem reddidit obscuriorem [2]). Accedebat symposiorum frequentia, quibus deditus; multum ars in ipso perdidit. Fecit Sebastianum quendam, non illum autem ad vivi hominis similitudinem. Erat is pastoris pagi Schorel filius, in quo cum Cornelius Buys, egregius eius temporis Alcmariae pictor, ingenium elucere videret, patrocinio Neoburgiorum pingere docuit[3]), et inde Romam misit summa spe, quam nec ipse reversus fefellit; sed tabulam mortuariam familiae Neoburgiorum, a preceptore imperfectam rellictam, quamvis egre magistri sui operibus manum admoveret, absolvit divinique ingenii hoc primum post reditum monumentum relliquit, 4000 florenis aliquando aestimatum. Exstat Alcmariae nunc, apud Henricum Sonneveltium [4]).

IV

ARNOLDUS BUCHELIUS. „TRAIECTI BATAVORUM DESCRIPTIO". Écrit en 1592. Publié par M. S. Muller Fzn. dans les „Bijdragen en Mededeelingen van het Historisch Genootschap", XXVII (1906), p. 254 svv.

(1592) Pictura etiam habet quod huic refera t. Quae tam benigne foverit et honoribus

[1]) Voir p. 53.
[2]) Voir p. 56 et 59.
[3]) Voir p. 6.
[4]) Voir p. 12.

auxerit Joannem Scorellium, pictorem excellentissimum, eumque collegio Mariano ascripserit et civium numero habuit. Hic cum pulposos lacertososque cum justa tamen symmetria artus exprimeret, vulgi malesano juditio minus digne laudatus est; illud verum, coloribus esse austeriorem. Hujus vidi tabulam Divae Ceciliae, in qua montium, agrorum, silvarum mixta diversitas et ruinarum insitae reliquiae, mirum in modum placuerunt [1]). De hoc Joannes Secundus Hagienses (Epigram. lib.):

„I fausto pede, patrias et urbes
Divinae renovator artis." *etc.* [2])

Et post (Epist. lib. II):

„Pictorum sublimis honos, columenque virorum,
Artificum rudibusque novum decus edite terris,
Qui procul ad patrios orbis monumenta Latini
Fers agros Rhenique locas ad flumina Roman." *etc.* [3])

Quem insequutus est Antonius Morus....

V

EXTRAITS DES RESOLUTIONS DU CHAPITRE DE SAINTE MARIE (1525—'28), conservées aux Archives de l'État à Utrecht.

Conceditur M. Johanni de Schoerle, presbytero Traiectensis diocesis, expectativa vicarie in nostra ecclesia primo loco vacature etc.

Die lune septima Augusti hora capitulari consueta venerabiles domini decanus et (1525) capitulum capitulariter congregati capituloque desuper etiam per iuramentum indicto, unanimiter et concorditer nemine eorum discripante ac simpliciter et propter Deum concesserunt et assignarunt honorabili viro magistro Johanni de Schoerle presbytero Traiectensis diocesis, expectativam vicarie sive capellanie perpetue in nostra ecclesia, citra tamen semiprebendas ad omnimodam eorundem dominorum collationem provisionem seu quamvis aliam dispositionem ratione prebende capitularis divisim spectantis, ac ipsis primo loco vacature quam infra unius mensis spacium a tempore note vacationis duxerit acceptandam, illamque eidem magistro Jo-

[1]) Voir p. 53 et 114.
[2]) Voir p. 41.
[3]) Voir p. 57 et ci-après.

hanni reservarunt conferendam, ac conferre promiserunt, statuto de conferendis beneficiis de hebdomadario vicissitudinis ordine hac vice derogantes. Mandates eidem litteras sub sigillo capituli tradi et assignari.

Admittitur M. Johannes de Schoerle ad dictam vicariam.

(1528) ,Die dominica 26a Januarii hora tertiarium et capitulari consueta venerabiles domini Jacobus Kroll vicedecanus et senior, M. Henrico Zoudenbalch decano valetudinario domi exeunte et approbante Buser, Dedell, Beyer, Ghendt, Ffrijdach, et Lochorst canonici capitularis nostre ecclesie capitulariter congregati, capitulo ad hoc specialiter indicto, in vim gratie expectative honorabili viro magistro Johanni de Schoerle, presbytero Traiectensis diocesis, ad vicariam sive capellaniam perpetuam, ipsis ratione prebende capitularis primo loco vacaturam divisim spectantem alias gratiose concesse unanimiter concorditer et capitulariter ac simpliciter et propter Deum, prefato magistro Johanni in personam domini Jacobi de Gheer procuratoris sui ibidem presentis et gratanter acceptantis dictam vicariam sive alteram portionem altaris Sancte Crucis in nostra ecclesia, que nunc est beneficium seu officium animarum in eadem eccesia sic ut premittitur vacantem contulerunt et providerunt illi de eadem necnon ad illius iuriumque et pertinentiarum omnium eiusdem in Dei nomine admiserunt, juribus tamen statutis et consuetudinibus dicte nostre ecclesie ac alterius cuiuscumque semper salvis. Et prestito ad requisitionem eorundem dominorum per ipsum dominum Jacobum quo supra nomine procuratorem in animam dicti principalis sui iuramento solito et consueto continuo prefatus venerabilis vir dominus Jacobus Kroll, vicedecanus, tam suo quam dicti capituli nominibus eundem d. Jacobum procuratorem religione indutum ad chorum produxit et inibi in quodam stallo superiori ad latus meridionale dicti chori in Dei nomine installavit in signum vere, realis et actualis possessionis vicarie seu portionis antedicte iuriumque et pertinentiarum omnium eiusdem, presentibus utrobique domino Johanne de Gorchum, vicario Maioris ecclesie Traiectensis, et Everardo Gerlaci de Bueren, layco cive Traiectensi, confratribus peregrinationis hierosolimitane testibus etc.

Idem M. Johannes de Schoerle admittitur ad canonicatum et prebendam quondam d. Antonii Venrode. 16 Octobris 1528.

(1528) Et continuo prefatis venerabilibus dominis vicedecano et capitulo ut premittitur

capitulariter congregatis capitulo etiam ad hoc specialiter indicto dictus magister Johannes de Schoerle principalis nonnullas litteras originales collationis seu provisionis de canonicatu et prebenda nostre ecclesie per mortem seu liberam resignationem quondam domini Antonii Venrode, illorum ultimi possessoris aut aliis qualitercumque vacantibus sibi per reverendissimum dominum nostrum dominum Henricum comitem palatinum rheni etc. [1]), electum et confirmatum Traiectensem consensu capituli ad hoc accedente de data MV^cXXVIII die vero.... mensis Octobris presentis facte insinuavit et in medium exhibuit seque illarum vigore in dictorum canonicatus et prebende iuriumque et pertinentiarum omnium eorundem possessionem recipi et admitti petiit atque postulavit, iidem vero domini lectis et auditis litteris antedictis post maturam inter sese desuper prehabitam deliberarionem dictum magistrum Johannem principalem ad pretactos canonicatum et prebendam iuriumque et pertinentiarum omnium eorundem possessionem in Dei nomine admiserunt, juribus tum statutis et consuetudinibus dicte ecclesie ac alterius cuiuscumque semper salvis. Qui religione canonicali indutus prestito ad requisitionem eorundem dominorum corporaliter iuramento solito, osculoque pacis cuilibet ipsorum dato pariter ac subsecuto fuit per prefatum d. Antonium Buser, seniorem vice-decanum nomine decani et capituli, in dextra parte chori in quodam stallo superiori in Dei nomine installatas in signum vero realis et actualis possessionis canonicatus et prebende predictorum. Presentibus utrobique egregiis ac eximio viris et magistris Nicolao Ruysch, utriusque iuris licenciato sancti Salvatoris ac Hermanno de Gouda, sacre theologie professore nostre beate Marie ecclesiarum Traiectensium canonicis, necnon magistro Cornelio de Hoorn, medicinarum doctore, Johanne de Voorn, Everardo Geerlaci et M. Henrico de Moudwijck civibus testibus etc.

Et solvit duas quartas vini malvatici cum XII albis panibus iuxta consuetudinem ecclesie.

VI

POÉSIE DE JANUS SECUNDUS.

AD IOANNEM SCORELLIUM, CANONICUM TRAIECTINUM ET PICTOREM EXIMIUM [2]).

Pictorum sublimis honos, columenque virorum (1530–'33
Artificum, rudibusque novum decus edite terris,

[1]) Henri de Bavière, évêque d'Utrecht. Ce n'est pas lui, mais son frère, qui fut „comes palatinus rheni".

[2]) Voir p. 57 et 115.

Qui procul ad patrios orbis monumenta Latini
Fers agros, Rhenique locas ad flumina Romam:
Accipe Maclinia missas tot ab urbe salutes,
Quot nosti varios tabulae dare rite colores,
Quot didicisti hominum diversas ponere formas,
Pingere quot verna solitus super arbore frondes.
Has tibi dat, Batavis tecum prognatus in agris,
Qui discedenti nuper tibi pauca Secundus
Carmina concinuit, devotae pignora mentis;
Exspectatque diem, qua tecum cernere clari
Moenia Trajecti, turritaque templa deorum
Possit, et ingentem Caesar quam Carolus arcem
Tudandis posuit populis, Pacique dicavit.
O felicem illum, si te monstrante videbit
Divitias gazasque tuas, et quidquid in omni
Vel latet Ausonia, vel daedala Graecia vidit.
Fingimus haec nobis, sed quidnam fingere prodest
Irrita velivolas vento jactanda per undas?
Usque adeo Batavis studiose finibus arcet
Invida me fati series, et iniqua tyrannis
Fortunae, quae diva potens mortalia versat.
Sed veniet, veniet tempus, licet improba pugnet,
Laeta hominum Fortuna malis, quod jungere dextras,
Quod notas audire dabit, quod reddere voces,
Si quid vota valent, nec nos tua littera fallit,
Cum te Maclinia jam jam spectabimus urbe,
Interea celeri Phoebus secet aëra curru,
Noctivagosque boves stimulis vaga Luna fatiget.

VII

JOANNIS SECUNDI HAGENSIS BATAVI ITINERARIA TRIA; BELGICUM, GALLICUM ET HISPANICUM, EDENTE NUNC PRIMUM DANIELE HEINSIO, Leydae 1618 [1]). — p. 3*.

D. IOANNI SCORELIO, canonico S. Mariae Traiectensi JOANNES SECUNDUS S. P.

[1]) „Tria haec itineraria reperta sunt inter schedas clarissimi et eruditissimi senis Bonaventurae Vulcanii, felicis memoriae. Quibus ex autographo ipsuismet Secundi epistolam proxime sequentem adiecit clarissimus et humanissimus Petrus Scriverius". Pour la lettre cf. p. 82.

Domine et amice charissime. — Cum brevi mihi in Hispaniam ad fratrem Nicolaum [1]) eundum esset, rediretque ad vos D. Stephanus Montanus, communis amicus [2]), omnino mihi aliquid ad te scribendum tibique parvo epistolio valedicendum putavi. Nam praeterquam quod te mei studiosissimum et praesens cum hic esses expertus sum, et ex multorum relatu intellexi, cogor te, etiam si ignotus mihi esses, venerari, ducitque me in tui amorem praeclarum istud ingenium tuum, industriaque qua reliquos huius regionis artifices longe antecellis. Ego vero hac cum natura tua aliquid mihi commune esse, non timebo dicere. Illud videlicet, *Quod has fingendi pingendique artes arcano quodam naturae iussu semper amplexus sim, et admiratus*, cui iuvenili levitate aliquem *sculpendi usum* ausus sum adiungere. Qua in re cum acutissimo iudicio tuo non nimis infoeliciter versari me intellexerim, progressus sum in lusu — mea quidem sententia — non insuavi. Ut autem videas an aliquid profecerim, mitto tibi effigiem Archiepiscopi Panormitani [3]), proximis hisce diebus a me sculptam. Rogo sincere iudices. Vix enim inducor ut credam iudicium, quod de Iuliae imagine proferebas, fuisse incorruptum. Forte, quemadmodum illa oculos, ita tuos eius imago fascinaverat. (1533

Scio te, charissime Domine, familiariter uti Domino de Nassau [4]). Quoniam autem in Hispaniam eo, ubi et ille brevi futurus est, maxime e re mea foret, si in tanti tamque boni Principis benevolentiam aliquomodo essem insinuatus. Quod se ita ferat oportunitas, summopere te rogaverim, ut me illi commode captata occasione, sive per literas sive si te ad illum venire contingat praesens praesenti commendes. Gravissima autem commendatio ex patris mei persona sumi poterit, quem ille vehementer amabat. Facturus mihi rem es longe gratissimam, meque tibi mirifice astringes. Bene vale. Mechliniae VIII Maii MDXXXIII.

Observantissimus tui tibique addictissimus

JOANNES SECUNDUS Hagensis.

VIII

LES TROIS TESTAMENTS DE SCOREL.

A. Extrait des „Résolutions du Chapitre de Sainte Marie", A° 1533.

Schorel condidit testamentum et nominavit executores.

Die mercurii prima Octobris hora 4ta post meridiem venerabilis vir magister Jo- (1533)

[1]) Greffier de Charles-Quint et de l'Ordre du Toison d'Or.
[2]) Un inconnu.
[3]) Jean Carondelet, chanchelier de l'empéreur.
[4]) René de Châlons, gouverneur de la Hollande. Voir p. 81.

hannes Schorell, canonicus noster revocando quecumque testamenta et quoscumque executores ante datam presentium facta et constitutos, condidit testamentum suum iuxta cedulam seu sedulas conscribendam sive conscribendas sigillo sive signato, aut manu sua propria seu saltem manu alicuius notarii publici signandas subscribendas vel alias debite muniendas. Unde elegit et nominavit executores suos dominos confratres Wilhelmum de Palude, canonicum capitularem, et M. Arnoldum Collert, necnon Johannem de Voordt et Nicolaum Egberti laycos, cives Traiectenses, licet absentes tanquam presentes, coniunctim et divisim, ad huiusmodi suum testamentum prout in dictis cedula sive cedulis conscriptum et ordinatum invenerint exequendum quod si illa vel ille quod absit reperte non fuerint nichilominus exequendi prout anime sue saluti magis videbitur expedire, salve quod eosdem in toto vel in parte revocare et alium sive alios surrogare seu etiam eisdem adiungere possit, in omni forma meliori latitudine extendenda et consueta. Presentibus in domo habitationis mei notarii Johanne de Coesfeldia clerico et Godefrido Wilhelmi succentore nostro layco Traiectensis diocesis testibus.

B. Second testament, daté du 27 février 1537, se trouvant dans le livre des „Minuten van Transporten en Plechten" (Catalogue des Archives de la ville d'Utrecht, Ire partie, n°. 704).

Anno XV^c^XXXVII des Dynsdages den XXVIIen Februarii.

(1537) Dat voir ons quam in 't gerechte Meyster Johan van Scoerll, canonick der kercken van Sunte Marien 't Utrecht, ende gaff ende maicte mit sijns gecoren voichs hant, dair hij mit recht ende mit oirdelle aen quam, Aecht Ysacksdochter van Schoenhoeven alls sijn goeden, ruerende ende onruerende, gelt, gout, sulver, gemunt ende ongemunt, die hij na sijnre doot after hem laten sel boven sijn schult, doetschult, testament ende uutvairt, Aecht voirss. dieselve goeden voirg. terstondt na Meyster Johan van Schoerl voirss. doot vrijlicken aen te tasten, te hebben, te besitten, ende te gebruycken tot hoire rechter lijftochte ende tot lijftochten rechte, duerende alsoe lange alse Aecht voirss. in levende lijve wesen sel ende nyet langer. Ende wairt saicke dat Mr. Johan voirss. dit tot enyger tijt voir den schout ende scepenen t' Utrecht in 't gerechte wederriepe, soe wair alsdan dese lijftochte voirss. ende desen tegenswoirdigen brieff off, quyt, doot, te nyet ende van geenre weerden, gelijck oft nye geschiet en wair. Ende dit was die eerste saicke, die Mr. Johan voirss. op huyden, datum van desen, in tegenswoerdiheyt des gerechts voir ons dede. Sonder arch.

Dat voir ons quam in 't gerechte Meyster Johan van Schoerl, canonick Sunte

Marien t' Utrecht, ende gaff ende maicte mit sijns gecoren voichs hant, dair hij mit recht ende mit oirdelle aen quam, Peter, Pauwels, Mary ende Anna, zijn natuerlicke kynder, die hij heeft bij Aecht Ysacksdochter van Schoenhoeven alle sijn goeden, ruerende ende onruerende, gelt, gout, sulver, gemunt ende ongemunt, dat hij nae sijnre doot after hem laten sel boven sijn schult, dootschult, testament ende uutvairt, die voirss. kynderen alle die goeden voirg. terstondt na Meyster Johans voirss. doot aen te tasten, vrijlicken te hebben ende erffelicken te behouden. Ende wairt saicke dat enich van Peter, Pauwels, Mary ende Anna voirss. tot enyger tijt offlivich worden sonder wittelicke levende blijckende geboirte after hem te laeten, soe sel des doden deel alsdan comen ende erven op zijn ander brueders ofte susters, die dan noch in levende lijve zijn, indien sij 't after hem laten. Ende wairt saicke dat die voirss. kynder alle offlivich worden sonder wittelicke levende blijckende geboirte after hem te laten, soe sellen alle die voirss. goeden wederom comen ende erven op Mr. Jans voirss. rechten erffgenamen alsdan wesende in der tijt, ofte dair Meyster Joahn voirss. ofte sijn executoeren dat dan wijsen sellen, indien sij 't after hem laeten. Ende dit sel al wesen behoudelicken Aecht Ysacksdochter, der voirss. kynder moeder, aen den alingen goeden voerg. hoir lijftochte. Ende wairt saicke dat Meyster Johan voirss. dit tot enyger tijt wederriepe voir den schout ende scepenen t' Utrecht in 't gerechte, soe wair alsdan dese gyfte ende make ende desen tegenswoerdigen brieff ofte 't gene hij dairvan in 't heel ofte deel alsoe wederriepe of, quyt, doot, te nyet ende van geenre weerden, gelijck oft nyet geschiet en wair. Ende dit was die anderde saicke, die Mr. Johan voirss. op huyden, datum van desen, in tegenswoerdigheyt des gerechts voir ons dede. Sonder arch.

C. Troisième testament. Résolutions du Chapitre de Sainte Marie, 1544.

Hodie (3 Martii) adhuc hora quasi IX ante meridiem venerabilis dominus M. Jo- (1544) annes Schorelius, canonicus capitularis ecclesie beate Marie Traiectensis, sanus corpore ac rationis et intellectus suorum omnino compos suum condidit testamentum iuxta cedulam manu sua propria sive notarii alicuius publice conficiendam et scribendam etc. Elegitque eiusdem testamenti sui executores M. Arnoldum Collert confratrem suum et alios in dicta cedula nominatos sive nominandos reservata etiam sibi potestate revocandi etc. utsupra cum clausulis consuetis in plenissima forma. Actum in antedicta ecclesia beate Marie Traiectensis, presentibus venerabilibus dominis d. Henrico Beyer et d. Joanne Beyer, canonicis capitularibus eiusdem ecclesie, testibus, ac me. Jo. Boelen notario.

IX

SCOREL AUTORISE JEAN VAN PARSIJN À RECEVOIR EN SON NOM À DANTZIG LES CADEAUX DE GUSTAVE WASA, ROI DE SUÈDE [1]). Extrait du „Procuratie- en certificatieboek" de la ville d' Utrecht (Catal. v. h. arch. I, n°. 22) dd. 9 Septembre 1542.

(1542) Meyster Jan van Scorel, canonick in Sunte Marienkercke t' Utrecht, ende heeft voer ons mit zynre gecoren voichts hant, daer hy aen quam alse recht was, geconstitueert ende machtich gemaict, constitueert ende maickt machtich mits desen Jan van Parsyn, burger der stede van Amstelredamme, tegenwoirdelick residerende tot Danszyck, omme voir hem ende van zynre wegen ende tot zynre behoiff te eysschen, inne te manen, op te boeren ende te ontfangen van eenen Mergriet Ysbrantsdochter geboeren van Utrecht, Mr. Jan van Bruesels tapesierwerckers wedue, all alsulcke brieven ende ghescencken daerby als die Coninclycke Maeyesteyt van Zweden aen hem constituant gesonden heeft off mach hebben ende van den ontfanck der brieve ende gescencken voirseyd behoirlicke quytantie te geven ende quytsceldinge te doen, ende oft noot ware mit recht dairomme te spreken hem ende zyn recht soewel eyschende als verwerende, te vorderen ende te vervolgen, te wynnen ende te verliesen, eede te doen ofte te zien doen, ende voirt allet generalicken ende specialicken daer inne te doen ende te laten gelyck off hy daer selver present ende voir oegen waere, te substitueren ende voirt te moegen machtigen eenen ofte meer anderen, hem gevende gelycke macht als boven ende die voirt gemachtichde te moegen wederroepen soe dicke ende menichwerven hem dat gelieven sal. Ende heeft die constituant voirseyd noch specialick den geconstitueerden voirgenoemt macht gegeven ende geeft hem macht mits desen omme die voirgemelte brieff vande voirseyde Conincklicke Maeyesteyt by Mergriet voirseyd ontfangen te moegen openen, omme doer de openinge van dien tot kennisse te komen van den gescencken des Conincklicke Maeyesteyts van Zweden voirseyd. Gelovende in onsen handen etc. Datum den IXen Septembris anno XLII.

Presentibus Adam Ram, Cornelis Tyn, scepenen.

---

[1]) M. S. Muller Fzn. *Obreen's Archief*, V (1882), p. 1 svv. — Voir ci-dessus p. 83 sv.

X

LE CHAPITRE DE SAINTE MARIE CHARGE JEAN VAN SCOREL DE CONSTRUIRE UN JUBÉ POUR L'ÉGLISE, SUIVANT UN MODÈLE QU'IL A FOURNI [1]).

Voorwaarden waarop het kapittel van St. Marie heeft aanbesteed het leveren van een oxaal dier kerk naar een patroon van Mr. Jan Schorell, kanunnik van St. Marie.

Op voirwairden hyer nae bescreven hebben Deken ende Capittell 't Sinte Marien (1544)
t'Utrecht aenbestaet ende Jan van Oey, borger t'Utrecht aengenomen te leveren een oxaell voir 't choor der selver kerck.

Inden ijersten, dat hij naevolgen sall 't patroon, dat Meijster Jan Schorell, canonick der selver kerck in drie bladen papiers dair van ontworpen ende dit notarius der selver kerck onderteijckent heeft.

Well verstaende, dat hij in 't werck, dat bynnenwairts 't choor staen sall, een altair wercken sall mytt een tafell ende twee dueren, nae die plaitz eysschen sall ende die voirs. M. Jan Schorell ordineren sall.

Item,dat hij oick leveren zall den aern groot ende chyerlick nae den eyssch daer men datt evangelie op singen sall.

Item, dat hij 't werck soe zwair leveren zall als 't besteck vermelt, dat die voirs. Jan van Oey den voirs. Deken ende Capittell gelevert ende dit voirs. notarius onderteijkent heeft.

Item, ende dit all van droich goet eijckenhoudt sonder knoosten, spynt, rodollen offt anderen gebreecken.

Wellverstaende, dat hij behalven den solder sall all eijckenhoudt van buyten ende van bynnen, dat vooirt oogen comen sall, becleeden mytt goett droich schoon wagenschodt.

Ende geheell werck leveren well vast geslooten ende naeder const meysterlick gewrocht.

---

[1]) Voir p. 87.

Wellverstaende, dat, soe wes materie men aent selve werck behooven sall, meer dan houdt, betaelt ende gelevert sall worden bij de ffabrijckmeyster der voirs. kerck.

Oick zynt voirwairden, dat hij 't werck opgemaickt leveren zall voir Onss Lieffer Vrouwen dach halff oogst Anno XLIIII.

Ende voir 't voirs. oxaell sall Jan van Oey betaelt werden drie hondert Philippus gulden, 't stuck van XXV st.

Te weeten aen gereeden gelde van stonden aen hondert drie gulden. Ende Jacobi toecomende tsestich goldtgulden. Ende t'Paesschen dair naistvolgende nae advenant dattet werck gevordert zall zijn noch tsestich goldtgulden.

Well verstaende, indien in middeler tijdt dattet werck gestelt zall zijn enige vanden Canonicken deser werlt overleden, die voir dese ure zijn pallium nyet betaelt en hebben, sall den selven Jan van Oey van hoeren executoeren 't recht vant pallium te weeten dartich goltgulden in minderinge der geheele somme gelevert worden.

Ende indien hij dan noch te cort quaem ende op gheen ander manyer betaelt en werde, sall vanden Canonicken der selffder kerck, die ijerst zullen deser werelt verlaten, ontfangen 't voirs. recht van 't pallium ter geheele somme toe.

Ende die voirs Jan van Oey sall borch stellen dair den voirs Deken ende Capitell aen genuegen zall allen dese voirs. puncten ende voirwaerden te voldoen.

Beholdelick indien hij middeler tijdt offlijvich worden sullen sijn erffg(enaemen) optie ende kuer hebben bynnen twee maenden nae zijn sterffdach alsulcke penningen als hij ontfangen sall hebben te leveren in 't Capittels handen, ofte 't werck te doen voirt op leveren, achtervolgende die voirs. puncten ende voirwairden deur sulck een meijster werckman dair sich 't Capittel aen genoegen zall.

XI

CONTRAT PASSÉ EN 1550 ENTRE LA FABRIQUE DE L'ÉGLISE NOUVELLE DE DELFT ET JEAN VAN SCOREL EN VUE D'UN RETABLE À FAIRE POUR LE MAITRE-AUTEL. Extrait selon la „Beschrijvinge der Stad Delft" (1667) par Van Bleyswijck, p. 247. svv. [1]

(1550) Contract gemaeckt .... op den jare 1550 tusschen de heeren kerck-meesteren

[1]) Cf. p. 99 svv.

met den vermaerden meester Johan van Scorel, canonick tot St. Marien t' Utrecht, om een nieuw hoogh autaer-stuck, 't welck in magnificentie soude overtreffen het hoogh autaer-stuck van den aerdts-bisschoppelijcken dom tot Utrecht [1]), waer van hij de mate met een toutje ende recht bescheyt in een brief oversendende, als noch onder de bullen in het comptoir van de heeren kerck-meesteren overghebleven zijnde, te kennen gevende, dat het paneel aldaer was breedt acht voeten min twee duym ende hoogh negen voeten min anderhalf duym, en die figueren groot ses voeten; doch dit stuck alhier ten Nieuwe Kercke van Delft soude wesen ten breete van tien voeten ruym en ter lanckte eens wageschots ofte 12 voeten in de hooghte, welck stuck soude wesen met dubbelde ofte vier opslaende deuren, waer van hij een model ofte patroontje van papier gheplackt den kerck-meesteren had in handen gegeven, daer in 't principael groote paneel geschreven staende: „Dominus in cruce pendens cum latronibus", te verstaen gevende, dat daer in geschildert soude werden de Cruysinge Christi; op de binnenste deuren, op-gheslaghen zijnde, staet voor eerst aen de rechterzijde: „ingrediens Dominus in sanctam civitatem Hierosolimorum", dat is Palm-Sondagh, daer Christus binnen Jerusalem komt; aen de slincker zijde: „Dominus e monumento resurgens", dat is de Verrijsenisse.

Deze deuren gesloten zijnde stont daer achter tegen aen: „Joannes baptisans Christum in Jordano", dat is de historie daer Christus van Joannes in de Jordane werdt ghedoopt. Dit wederom van de twee buyten-deuren bewaert ende besloten werdende, staet in de rechter aen de binnen-zijde: „Joannes praedicans in deserto", daer Joannes in de woestyne predickt; in de slincker: „Decollatio Joannis propter Herodiadem", de onthalsinge Joannis. (En marge: Leght nevens brief ende anders in de laade C.) Doch bij aldien de heeren noch tot eenige andere historien voor de buytenste deuren geliefden te resolveeren, hy soude des op de bequaemste maniere ordonneren: sulcks dit als een dubbelt autaer-stuck tot tweemaal toe kost gheopent werden, yder reys drie verscheyde historien vertoonende. Boven op het tafereel soude noch komen een vierkant paneel, daer inne gheschildert soude wesen „die Offerhanden van Abraham en Isaac", na d'ordinantie van 't vidimus daer van ghelevert 't welck nu niet meer te vinden is. Van achteren op de rugge van de tafel „die historie van de elfduysent Maeghden", met water-verwen. Belangende de groote van de beelden in 't generael schrijft hij in sijn brief 't selfde alsoo te sullen wercken, dat men staende onder die groote orgel, achter in die kerck, goede kennisse sal mogen hebben van alle die figuren, etc. Voor welck werck den voors. meester Scho-

[1]) Oeuvre de Eerst van Schayck I, faite en 1496. Voir p. 99.

rel over arbeydts-loon was eysschende vijftigh caroli guldens jaerlijcks gedurende den tijdt van vijf en twintigh jaren lanck, welcken eysch hy wilde keeren ter discretie van den eersame heere mijn heere den proost van Namen, pastoor van d'Oude Kerck alhier, mitsgaders den eersamen heere die pater van 't S. Agathen clooster, daer bij voeghende noch een anderen eysch op lijf-renten, namentlijck op sijn ses kinderen met namen in 't contract ghespecificeert, waer van de oudste twintigh en de jonghste ses jaren hadde geleeft, op yders lijve twee ponden Vlaems jaerlijcks, welcke laetste conditie wierdt tot negen gulden jaerlijcks voor yder persoon haer leven langh. Welck stuck dan volbracht zijnde naer alle apparentie met treffelijck lijst-werck, pilaren en andersints seer heerlijck is toegestelt ende opgerecht geweest. Dees aengaende vinde ick noch een contract van den selfden jare, tusschen de heeren kerck-meesteren van de Nieuwe Kerck ende seker meester schrijnwerker, waer bij deselfde aenneemt te leveren een back van een hoogh autaer met sijn lijsten, paneelen, voet etc. alle te samen naer uytwijsen 't patroon den kerck-meesteren voors. daer van gelevert."

XII

MARCUS VAN VAERNEWIJCK. „DE HISTORIE VAN BELGIS". Anvers, 1619; in-fol. 119 v — 120 [1]).

(1550) Item meester Jan van Mabuese, meester Hughe [2]) ende veel meer andere hebben elc bysonder eenen grooten lof daer af gegeven; oock meester Lanchelot (*Blondeel*) van Brugge, ende meester Jan Schoorel, canonic van Utrecht, ooc treffelijcke schilders, zijn te Ghendt gecomen ende begonnen dees tafel te wasschen, anno vijfthien hondert vijftich, den vijfthiensten Septembris, met sulcker liefden, dat sij dat constich werck in veel plaetsen gecust hebben; waeromme henlieden die heeren van S. Baefs voor een gratuiteyt elck een geschinck ghedaen hebben, als meester Jan Schoorel eenen silveren kop, daer ick te Utrecht tsijnen huyse uyt gedroncken hebbe."

XIII

„RÉSOLUTION" DU MAGISTRAT D'UTRECHT. (1551) — Publiée par Kramm „Levens en Werken" V, p. 1488. [3]).

(1551) Des Manendaeghs den XXIII Februarii 1551. Die rayt heeft den burgemeysters

---

[1]) Cf. p. 95.
[2]) Beeldsnijder.
[3]) Un extrait de la même „résolution" se trouve dans le ms. VII. 62 du Musée Meermanno-

macht gegeven, omme te accorderen met Mr. Jan van Schoorl, canonick t' Ste Marien, aengaende van zijne vacatien, diensten ende arbeyt, die hij gedaen heeft int ordineren ende dirigeren van personagien, beelden, scildriën ende veersen tot eere van desen stadt gedient hebbende in de Incompste van den prince van Spaenge onsen genereusten toecomende erffheere [1]).

Des Donredaeghs den IX Aprilis. Die rayt op huyden vergadert wesende heeft belieft, dat men Mr. Jan Schorel, canonick t' Sinte Marien t' Utrecht, scencken sal voir zijne diensten, moeyten ende arbeyt, die hij dese stadt gedaen heeft int ordineren van de beelden, schilderijen, ende veersen, die gemaict zijn geweest tot eere ende triumphe van de Incompste van ons genereusten toecomenden erffheere die prince van Spaengne, etc., een silveren, overdeckte cop met noch vier ellen leynen fluweel, beloopende te samen ter somme van vier ende tnegentich gulden, thien stuivers. Ende dat hiér off rekening gedaen sal worden bij Frans Bogert, verlede cameraer ende gescicte totte triumphe voirs. in zijn rekeningh van dien.

XIV

DIE CRONICKE VAN LEEWENHORN, VOORTIJTS OMTRENT DER ZIJPEN GELEGEN IN WEST-VRYESLANDT, OVER VEEL HONDERT JAEREN VERDRONCKEN.

't Landt vanden Zijpe is bedijckt anno 1552 ende '53, groot 9378 morghen tot (1552)
600 roeden van 12 voeten; ende heeft omtrent 9 mijlen in sijn ommegang.

1. Een vreemde ongehoorde warachtighe historie,
Die wel bij andere mach zijn vertelt
Ende bij diligentie compt ter memorie
Van die, die den Zijp bedijcken zijn gestelt;
Tot gemeen profijt, sonder ander glorie,
Daermen over twee hondert jaeren off heeft getelt;
Dese hebben warachtich bescheijt gevonden,
Hoe gemeen plaeghen comen duer veelheijt der zonden.

Westreeninum à Delft. (no. 38, p. 372; „Constitutie van de Magistraet der Stadt Utrecht". 1537—1580): „Mr. Jan van Schorel, vereert voort ordonneeren van beelden, schilderijen, enz. ter eere ende triomphe van de incomste des princen van Spaengie een silveren overdeckte cop ende nog vier ellen leynen fluweel". — Renseignement que je dois à la bienveillance de MM. Wagner et A. W. Byvanck. — Cf. p. 95.

[1]) Anno 1549.

2. En waeren daer geen sonden, daer (*en*) waeren gheen plaeghen.
Dat blijckt bij deesen, wylt hyer nae hooren:
Veel steeden ende dorpen bij Wieringhen laeghen,
Die all mytte waeter mosten versmoren
Inden jaere MCCC driendartich myt claeghen,
Doe onderlyept, Gousende ende andere steeden verlooren.
Dyet belyeft te leesen neempt patientie;
Die waerheyt te verhaelen is ons intentie.

. . . .

53. . . . .
Lammor, Grebbe, Gausende, Lynnen,
Myt andere schoone steede bewesen,
Tot wel twintighen toe, verstaets uyt mynnen,
Die nu al waeter zijn; ee*n*s meer gesijen:
Nae sonden coomen plaegen daer goedts geschijen.

54. Terdorp ende Schilphorn ende andere meer*e*,
Deese zijn verdroncken bij goeder waerheijden,
Men vint noch wel tomben bij schoonen weere
Myt groote schynckelen onlancx geleeden
Vanden volcke, dye voortijts hyer hadden haere beere.
Noch zijnder reliquien tot diversen steeden
Als Leewerden, van Leeuwenhoorn verloopen,
Lammerscaghen van Lammoer, ende andere bij hoopen.

55. 't Waer te lanck te verhaelen, dus willen wij keeren
. . . .

64. O grove negligentie, verfloecte, fraudose,
Die d'ooghen van veele verstanden berooft,
Versumende schoen daden als achteloose
Ende d'eedele famosen haer eere verdooft!
Nauwelicks en vyntmen nu des waerheijts glooze
Van die groote vermachtheyt, dyet halff gelooft.

Verblinde ignorantie verduystert veel dinghen,
Die waerheijt zouden zijn, int licht bringhen.

. . . .

77. Inden jaere duysent drye hondert driendartich claer
Zoo vergynck dyt landt duer den imbreck der dijcken,
't Welck zoe gebuerde doer 't quaet schouwen een paer
Daer men worden belast. Men verlichte die rijcken
Doer gonst ende gerichticheyt, men seyts voor waer,
Myt haet ende nijet quam dyet verzijcken;
Dyet bleeff all waeter,tot noch toe, ende heeft waeter gebleven
Tot datmen duysent vijfhondert heeft gescreven.

78. Een out man .... genaempt dede voorsichtich:
Nam wijff ende kynderen, paerden ende koeyen,
Ende vluchte bijtijts door zynnen wichtich;
Daer nu Amsterdam is gynck hy hem spoeyen.
Hij was vande Grebber, int weesen listich,
Scheydende van daen, al mochts hem moeyen,
Bemerkende dat die dijcken nyet sterck genoech waeren,
Om te ontloopen den waeters beswaeren.

79. Nae Valckenkooch zijnder oeck geweecken,
Die den vreese voorsaegen dattet moest geschien,
Dye heeren zijn nae Oestvryeslandt gestreecken.
Een man geheeten Tjalle die most oeck vlyen:
Met eerde heeft hij een hoochte besteecken;
Tjallewal hyet noch dye gebuyrte myts dyen.
Veel kinderen lyet hij nae zijnder doot,
Die haer kynderen vertelden dyt wonder groot.

80. Deese Tjalle hadde een suster Aeff genaempt,
Die woude een berch noch hooger maecken,
Om daer op te woenen heeft zij geraempt.
't Heet noch Avendorp bij waeren zaecken.

Een broeder hadde zij Oreesing onbeschaemt;
Die dacht hoe hij aen een vaste werff mochte geraecken.
't Heet noch Oreesingwerff op deeser stonden.
Des heeft den noot haer behulp gevonden.

81. Tot zeven polders is weeder bedijckt,
Het lant van Schaeghen alsoemen syet noch.
Tjalle hadde een zoen, dye die waerheyt gelijck
Lotharis geheeten — ick en liege u nyet doch —;
Deese maeckte die Lathe, dye nyet en wijct,
Hoe wel het verhaelen zeer verdryet, och
Dat men zoe goeden lant sach gansselick smoren!
Eermen 't weeder kan wynnen zijn veel moeyten verlooren.

82. Lotharis hadde een zoen.........................

83. Daernae wort noch een dijck geslaeghen
Aen die Noortzijde op een hoogen werff
Van een weeduwe geheeten Nesa van Schaeghen.
't Heet noch die Nes, nae dat zij starff.
Deese hadde een broeder.......................

85. Daernae is noch een dijck verhoocht
Int Noorden van Schaeghen, dye Keyse geheeten.
. . . .

87. Myt lang verloopen des tijts alteenen
Zoe heeft men van dijcken altijts gesproecken
Om den Zijp te stoppen met ganser meenen
Maer altijt zijn d'opsetten weeder gebroocken,
Bynnen tweehondert jaeren en quam noeyt geen
Dye den Zijp te bedijcken heeft dooren bestoecken [1]),
Al heeftet gemeene lant gesolliciteert zeer,
't Ys van onwillighen altijt gekeert weer.

88. Veel Eedele heeren zijnder meede gemoeyt
Bij verscheyden tijden om dit te volbrenghen,

[1]) Durven ondernemen.

't Ys altijt tegens den stroom geroeyt,
Die Staeten [1]) en hebbens nyet moegen voldinghen.
Gheestmeer-ambocht, die Coggen [2]), Waeterlant geboeyt,
Het Sticht myt Vryeslant costens niet gedinghen,
Dus swaer ist verlooren landt wederom tot landt te maecken,
Alst Godt belyeft crijgen spoet goede zaecken.

89 Nae veel beloopens, costen ongespaert,
Zonder eenich afflaeten [3]) ist angetast
By willighe geesten myt lustighen aert,
Die haer zelven daermeede hebben belast.
Bij octroij gaven zij den Keijser zij*n* paert [4]).
Haer zelven avontueren zij myt onrast
Hoopende myt Godt veel menschen te baeten.
Moeghen zij alleen vrij zijn vander nijders haeten.

90. Anno twe en vijfftich, in Martio lest leeden
Es haer bij den Keijser octroij bezegelt;
In Martio hebben zij begost myt vreeden
Bynnen Schaghen by schoudt ende schepenen geregelt.
Deese maeckten d'eerste hondert roodens bestedent,
Op die van scheydinghe nae 't ondyep gepegelt
Myt goede strijcke. Godt wyl haer bystant zijn,
Dat die oude Zijpe mach weeder nieulandt zijn.

91. In Junio hebben zij by Petten gewrocht;
Die van Schoerl maecte d'eerste hondert roeden.
Schijnt dattet den sommighen doet ontsacht,
Die om 't gemeen welvaert alder meest verwoeden.
Even wel ghaen zij voort nae alle haer macht;
Godt wyl haer geven een salich voortspoeden.

---

[1]) De Staten van Holland.
[2]) De Noorder Koggen; buurtschap.
[3]) Zie boven p. 94.
[4]) Zijn part, aandeel.

Groote zaecken hebben altijt traghe ganghen:
Soe grooten wylt en is nyet zoe licht te vangen.

92. Patientia, die grootheyt van 's heemels douwe;
All schijntet contrarie der menschen zynnen,
't Compt al van Godt, verstouten, verflouwen:
Zij moeten verdraegden, die prijs wyl wynnen.
Ende op Godt den Heer stelle alt betrouwen;
All compt anders, wylt weeder beghynnen.
't Volhaerden draecht der victorien croone;
Die vromelick strijden verwachten goet loone.

Finis anno 1586.

Vergadert uyte cornijcke van Uytrecht ende gedicht in rijm-duytsch bij heer Jan Schoorel, canonick der selver steede, geweest hebbende in sijnen tijt een vande principale bedickers vander Zijpe.

Anno Domini XVcLIJ, Dingsdachs vor Ascensioensdach, den XXIIIJ van Meij, heeft Helic Hubertszoen, schout tot van Schagen, eerst begonst met XII mans den Zijpdijck te slaen anden zeedijck bij oost den keijnsmessen den van Slote, buten inden souten waerde, ende maeten op dien dach dat ick mit myn laeschoenen ginck een roede dijcks, gemaect boven waeter, droochsvoets, zavonts te drye uyeren. Harck Janszoen was scepen.

Heer Jan Clock.

CATALOGUE CRITIQUE DES OEUVRES DE JEAN VAN SCOREL

1. Triptyque représentant la „Parenté de la S. Vierge" (1520). Église d'Obervellach, Carinthie. — Pl. I—VII; p. 16—27.

2. Portrait du pape Adrien VI (1523). Rectorat de l'Université de Louvain. — Pl. VIII; p. 38.

3. Triptyque de la famille de Lochorst, représentant le „Dimanche des Rameaux": le Christ monté sur l'ânesse entre dans Jérusalem. (1524—1525). Château de Heeswijk. — Pl. XI—XII; p. 33, 43—45, et 104.

4. Portrait de Herman van Lochorst (1525—1526). Château de Herdringen p. 45 [1]).

5—6. Membres de la Confrérie de Jérusalem à Utrecht, peints en 1525—26. Deux séries. Musée Municipal d'Utrecht. Pl. XIII—XIV; p. 46—47.

7. Membres de la Confrérie de Jérusalem à Harlem (1527). Musée „Frans Hals". Pl. XV; p. 52.

8. Portrait d'Agathe van Schoonhoven (1529). Galerie Doria-Pamfili à Rome. Pl. XVI; p. 60—61.

9. Portrait d'un vieillard. Berlin, Musée de l'État. No. 683A. — Douteux [2]).

10. Portrait d'un écolier (1531). Musée Boymans à Rotterdam. Pl. XVII; p. 72.

---

[1]) Max J. Friedländer „Oud-Holland" XXIII (1905), p. 65. Avec la reproduction.
[2]) Catalogue de 1912, p. 201. Photographische Gesellschaft Berlin, N°. 5655.

11. Portrait de George van Egmont (1532—'34). Château Offel, Noordwijk. Pl. XVIII; p. 64.

12. Membres de la Confrérie de Jérusalem à Utrecht. Troisième série (1535). Musée Municipal d'Utrecht. Pl. XIX; p. 46.

13—14. Portraits de deux donateurs en mi-corps. Musée Archiépiscopal à Utrecht. Pl. XX; p. 55.

15. Portrait d'Agathe van Schoonhoven. Château de Windesheim. Pl. XXII; p. 61.

16. Portrait d'Agathe van Schoonhoven, provenant de la collection de Stuers. Musée National, Amsterdam. Pl. XXIII; p. 61.

17. Portrait d'un petit garçon. Accademia Carrara (Collection Lochis) à Bergamo. — Douteux [1]).

18. Portrait d'homme. Francfort sur M. Institut Stadel, no. 1154. — Douteux. Selon une inscription fausse, oeuvre de Quentin Metsys [2]).

19—20. Deux portraits d'homme qui se font pendant. Oxford, Christ Church [3]).

21. L'Adoration des Rois Mages. Château Nieuwenbroek. Propriété M. F. van Splinter. Pl. XXIV; p. 46.

22. La Présentation au Temple. Vienne, Musée de l'État. Pl. XXVII; p. 74.

23. La Sainte Vierge avec l'Enfant. Berlin, Musée de l'État. Pl. XLIV; p. 85.

24. Sainte Marie Madeleine, en mi-corps dans un paysage. Amsterdam, Musée National. Pl. XXV; p. 72—73.

---

[1]) Peut-être par le maître du groupe de famille à Cassel. La reproduction v. Dühlberg, Frühholländer in Italien. Pl. XXXXV. (Photographie Anderson N°. 12605). Cf. Elenco dei quadri dell' Accademia Carrara in Bergamo. (Bergamo 1912), p. 93, avec l'attribution fausse à Quentin Metsys.

[2]) Catalogue de 1919, p. 115.

[3]) Tancred Borenius, „Pictures by the old masters in the Library of Christ Church". Oxford 1916, n. 315—316. Avec les reproductions. — L'attribution à Scorel est de M. Friedländer. „Von Eyck bis Brueghel", 2° éd. p. 201.

25. Le Baptême dans le Jourdain. Berlin, Musée de l'État. Pl. XXVIII; p. 51—52.

26. Le bon Samaritain (1537). Appartenant à M. A. J. Derkinderen, Amsterdam. Pl. XXVI; p. 73.

27. Triptyque représentant le Mont Calvaire. Par Scorel et ses aides. (1537—40). Appartenant à M. Komter, Amsterdam. Pl. XLIX; p. 54.

28. Triptyque représentant la légende de la Sainte Croix. Par Scorel et ses aides (1541—43). Bréda, Chapelle funéraire d'Engelbrecht II van Nassau, dans l'église. Pl. LIV—LVI; p. 82.

29. La mort de Cléopâtre. Provenant de la collection de Stuers. Amsterdam, Musée National. Pl. XXXIX; p. 28.

30. David vainqueur de Goliath. Musée de Dresde. Pl. XXIX; p. 35 et 74.

31. Le Baptême dans le Jourdain. Harlem, Musée „Frans Hals". Pl. XL; p. 50—51.

32. La Vocation de St. Pierre. Appartenant à M. B. van Riemsdijk. Amsterdam, Musée National. Pl. XXX; p. 98. Un dessin ayant le même sujet se trouve au Musée Boymans à Rotterdam. Pl. XXXI.

33. Bathséba au bain. Oeuvre inachevée. Amsterdam, Musée National. Pl. XXXVII; p. 76 et 97.

34. Salomon, assis sur son trône, reçoit la reine de Saba. Amsterdam, Musée National. Pl. XXXVIII; p. 76 et 98.

35. Le martyre de St. Laurent. Fragment. Musée de Valenciennes; provenant de l'abbaye de Marchiennes, dans l'Artois; p. 75.

36. Portrait de Daniel de Hertoghe avec sa famille. Très repeint, surtout dans les têtes. Groningue, Musée Municipal. Pl. XXXII; p. 76—77.

37. Portrait satirique d'un vieillard assis. Sous sa toge, il tient un petit chien jaune. Sur le dossier de sa chaise un petit singe. Musée Communal „Wallraf-Richartz" à Cologne. no. 497 [1]).

[1]) Catalogue de 1905, p, 110. — Probablement l'effigie du doyen Herman de Gouda, voir p. 87.

38. Portrait d'un magistrat. Wilton House, près de Salisbury. Pl. XXXVI; p. 78.

39. Portrait d'un pèlerin. Collection Chillingworth à Neurenberg. Le 5 Sept. 1922 dans la vente à Luzerne. Pl. XXXIII; p. 78.

40. Portrait d'un savant. Au premier plan, un chien endormi et dans le fond la tour de Babel. Milan, collection Chiesa; autrefois à Paris. P. 78 [1]).

41. Portrait d'un homme malade. Dans le fond, des ruines. Berlin, Musée de l'État. Pl. XXXIV; p. 101.

42. Portrait de femme. Dans le fond, un paysage aux tons clairs. Musée de Besançon, no. 347 (salle Gigoux). P. 79.

43. Portrait de Cornelis Arentsz. van der Dussen, secrétaire de la ville de Delft. (1550). Connu par deux répliques d'atelier, l'une se trouvant à Berlin, au Musée de l'État, l'autre à Amsterdam, au Musée National. Pl. XXXV; p. 100.

44—45. Portraits de Jean Diert, échevin de Gouda, et de sa femme, Emmetje van Souburgh (vers 1560). Harlem, Musée Épiscopal. Pl. XLII—XLIII; p.102.

46. Triptyque de la famille Wezelaar, représentant Jésus qui rencontre Marie-Madeleine. (1557—60). Vendu en Allemagne. Pl. XLI; p. 102—103.

OEUVRES QUE L'AUTEUR N'A PAS VUES, MAIS QUI SONT CONSIDÉRÉES COMME AUTHENTIQUES

47. Portrait d'une jeune femme. Collection Johnson à Philadelphia. [2]).

48. Portrait d'homme. Autrefois chez M. Colnaghi à Londres [3]).

49. Portrait d'un adolescent, richement vêtu. Longford Castle [4]).

---

[1] Exposé à la „Mostra di antichi pittori fiamminghi e olandesi" organisé à Milan har „l'Ente autonomo degli Amici dell'Arte"; printemps 1922.

[2]) J. Kirby Grant. The Connoisseur XXI (1908). P. 150. Avec la reproduction. Cf. notre n°. 16.

[3]) W. Cohen. Zeitschrift, für bildende Kunst. Nouv. série XXV (1913—'14), p. 33.

[4]) W. Bode. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstammlungen, II (1881), p. 214.

50. Portrait d'homme. Paris. Galerie France [1].

51. Portrait d'un ecclésiastique. Dans le fond, deux anges qui tiennent une draperie. Wiesbade, Collection Madame Ph. Abegg [2].

52. Portrait d'homme. Berlin, ex-château impérial [3].

53. Portrait d'homme. Berlin, M. Paul Cassirer [4].

54. Ste Anne, la Vierge et l'Enfant. München, Collection J. Böhler [5].

OEUVRES DISPARUES

1. L'incrédulité de St. Thomas. Autrefois au couvent de Sion, à Jérusalem. P. 32.

2. Second portrait du pape Adrien VI, p. 38. Connu par une gravure. Pl. VII.

3. Tobie avec l'ange. Signé: „Joannes Scorell de Holandia, 1521". Autrefois dans la collection H. J. Boden à Cologne [6].

4. L'Adoration des Rois Mages. Église St. Sauveur à Utrecht. Peint pour le doyen Herman van Lochorst. P. 45.

5. Josué conduisant les enfants d'Israël à pied sec à travers le Jourdain. P. 32.

6. Le „Sermon sur la montagne". Peint pour Herman van Lochorst. P. 33.

7. Le Baptême dans le Jourdain. Daté de 1525. Détruit en 1864 dans l'incendre du Musée Boymans à Rotterdam. P. 52.

8. „On voyait à Harlem, dans la Grande Porte du Bois (*Groote Houtpoort*), une peinture de Schoorel exécutée sur le mur, mais elle a disparu". — Carel van Mander.

---

1) Max J. Friedländer, Von Eyck bis Brueghel, 2e éd. (1921), p. 201.
2) W. Cohen. Der Cicerone, 1910, p. 222. Avec.la reproduction. Cf. notre n. 39.
3) Seidel, Bode et Friedländer. Bilder im Besitze S. M. des Kaisers.
4) Friedländer, l. c.
5) Friedländer, l. c.
6) Suivant Passavant, dans „Kunstblatt" (1841), p. 50 et Merlo „Nachrichten", I, p. 413.

9. Volets du maître-autel de l'église Sainte Marie à Utrecht. P. 63 et 95.

10. Portrait de Janus Secundus (mort en 1538); p. 77. Connu par une gravure (Pl. XX) et par trois mauvaises copies à Leyde, Amsterdam et la Haye [1]).

11. Retable représentant le Mont Calvaire. Église St. Nicolas (Oude Kerk) à Amsterdam. En 1539, Maarten van Heemskerck y ajouta quatre volets. Oeuvre détruite en 1566. P. 55 et 67.

12. Retable à quatre volets, représentant le Mont Calvaire. Église Neuve à Delft. Détruit en 1566. P. 98—100 et 124. (Avec le retable précédent, c'était l'oeuvre la plus importante de Scorel).

13. Un tableau dans la Vieille Église de la même ville. Sujet inconnu.

14. Van Mander mentionne un retable fait pour l'église de Gouda. C'est peut-être une erreur; on est porté à croire qu'il a mis Gouda au lieu de Delft; dans la vie de Pierre Pourbus il confond également les noms des deux villes.

15. Le sacrifice d'Abraham. Acheté par le roi Philippe d'Espagne en 1549. P. 63 et 95.

16. Sainte Cène avec des figures de grandeur nature. Abbaye de Grootouwer. P. 75.

17. Triptyque représentant le Christ en Croix. Abbaye de St. Vaast à Arras. P. 75.

18. Le martyre de St. Laurent. Abbaye de Marchiennes. Un fragment de ce tableau fut retrouvé au Musée de Valenciennes. Voir p. 75 et 135, n. 35.

19. Triptyque représentant l'histoire de Ste Ursule et des onze mille Vierges. Dans le même couvent. P. 75.

20. Grand retable avec des volets, représentant la lapidation de St. Étienne. Dans le même couvent. P. 75.

---

[1]) Voir Sterck, dans „Het Boek" (1921), p. 220.

21. Sainte Cécile dans un paysage. Autrefois à Harlem. Mentionné par Buchelius. P. 53 en 115.

22. Un St. Sébastien, mentionné par Buchelius. P. 114.

23. Madone, peinte pour le roi de Suède. P. 84.

24. Madone peinte pour le confesseur du couvent Sainte Barbara à Amsterdam. P. 84 [1]).

25. „La Submersion de l'armée de Pharaon". Autrefois chez Francesco Zio à Venise; mentionnée par l'Anonyme de Morelli. (Éd. Bassano, 1800).

26. „Sainte Famille". Autrefois chez Gabriele Vendramin à Venise. L. c.

27. „La Fuite en Egypte" Autrefois chez Juan Rom à Venise [2]). L. c.

28—30. Rubens possédait trois tableaux attribués à Scorel: une petite „Descente de Croix", un „petit paysage" et un „portrait du cardinal Granvelle" [3]). — Après sa mort (30 Mei 1640) on partagea son héritage, et ses collections furent vendues et dispersées. Le 29 mars 1656 la „Descente de Croix", qui appartenait alors à la veuve Maerten van Papenbroeck à Amsterdam, fut taxée à 400 florins [4]).

31. Une „Sainte Trinité" par Scorel se trouvait en 1622 dans la vente Jan van Gils à Delft [5]).

32. „La tête de S. Jean Baptiste", tableau de Scorel, est mentionné dans l'héritage de Crispiaen Colyn à Amsterdam, 1607 [6]).

---

[1]) Une „Vierge avec l'Enfant" se trouvait en 1607 dans une vente de la „Weeskamer" à Amsterdam. Le même tableau, ou un autre tout pareil, est mentionné en 1640 dans l'inventaire du commerçant Jean de Renialme à Amsterdam. La collection Fred. Vroom à Harlem, 1667, comprenait aussi une Madone de Scorel. Cf. Bredius, Künstler-Inventare, XII, p. 2050; I, p. 230; II, p. 645.

[2]) M. de Stuers, ancien ministre des Pays-Bas à Paris, a fait des recherches sur place pour retrouver ces peintures, sans résultat. Il acquit pourtant à Venise la „Cléopâtre", maintenant au Musée National. Pl. XXXVIII.

[3]) Cf. Hymans. Van Mander I, p. 319.

[4]) Cf. Bredius, Künstler-Inventare. II. p. 641.

[5]) L. c. V, p. 1752.

[6]) L. c. XII, p. 2052. — Dans d'autres inventaires, publiés par M. Bredius, sont cités plusieurs tableaux de Scorel sans indication du sujet. Dans un inventaire fait à Amsterdam en 1637 on parle d'un „Baptême dans le Jourdain", mais il est impossible de savoir de quelle oeuvre il s'agit. —

OEUVRES D'ATELIER ET OUVRAGES FAITS PAR SES AIDES

1. Peintures de voûte, divisées en neuf panneaux, dont cinq représentent le jugement dernier, tandis que les quatre panneaux latéraux figurent: la récolte de la manne, l'adoration du veau d'or, la rencontre d'Abraham et de Melchisédech, et le passage de la Mer Rouge. (1525). Autrefois dans le choeur de l'église de Warmenhuizen, aujourd'hui conservées au Musée National d'Amsterdam. — „Manière de Scorel" [1]).

2. Portrait d'homme (1529). Château Nijenborg, Heiloo. Appartenant à M. P. van Foreest [2]).

3. L'Adoration des Mages. Musées réunis d'Utrecht [3]). Copie variée d'après le tableau de Nieuwenbroek, p. 134.

4. Petit triptyque avec la Sainte Famille dans un paysage; sur les volets les donateurs. Musées réunis d'Utrecht [4]).

5. La récolte de la manne. Musées réunis d'Utrecht [5]).

6. Baptême du Christ dans le Jourdain. Amsterdam, Musée National. no. 2196.

7. Autre Baptême dans le Jourdain. Amsterdam, Musée National. No. 2197. P. 52.

8. Portrait de Reinout III de Brederode. Amsterdam, Musée National. No. 2192.

9. Le péché originel. Harlem, Musée „Frans Hals". (Probablement par Maarten van Heemskerck.) P. 53 [6]).

---

[1]) Voir les reproductions Van Kalcken—Six: Peintures Ecclésiastiques. I.

[2]) Voir la description: „Supplement van den Catalogus der Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche schilder- en beeldhouwkunst, voor 1575". Utrecht, 1914. N°. 171. Cf. W. Cohen Zeitschrift für Bildende Kunst, 1913—14, p. 32. Ce tableau fort intéressant rappelle Scorel, mais ne peut pas avoir été exécuté par la main qui peignit le portrait d'Agathe van Schoonhoven de la collection Doria, datant également de 1529.

[3]) Attribué à Scorel par Dülberg, Frühholländer, II, p. 18. Pl. XXII.

[4]) École d'Utrecht; style de Scorel. Influence curieuse de Dosso Dossi. Voir: Dülberg, Frühholländer II, Pl. XX—XXI. — Gildeboek IV, p. 167.

[5]) Attribué à Scorel par Hymans. Van Mander, II, p. 318.

[6]) Preibisz, Martin van Heemskerck. Pl. 2.

10. Triptyque de la famille Visscher-de Geer. Musées réunis d'Utrecht. (Les volets sont dans le style de Heemskerck). Pl. LIV, p. 85.

11. La Sainte Vierge avec un donateur. Appartenant à ún habitant d'Utrecht. Pl. LV; p. 85.

12. Le revers des deux volets représentant les donateurs. (Pl. XVII). Musées réunis d'Utrecht. Pl. IL; p. 54.

13. Lucrèce se tuant. Revers du panneau qui représente „l'homme malade." (Pl. XXXIII). Berlin, Musée de l'État. Pl. XLIV; p. 101.

14. La Sainte Vierge avec l'Enfant, mi-corps en profil vers la droite. De la même main. Londres, chez M. Douglas, en 1920 [1]).

15. Sainte Cène, du même pinceau. Musée Royal de Bruxelles. Pl. XLV; p. 101.

16. Triptyque (réplique d'atelier), représentant le Mont Calvaire, probablement du même pinceau. Amsterdam, église du Béguinage. Pl. XLVII—XLVIII; p. 54.

17. Autre réplique du même tableau, postérieure à la précédente. Musée Épiscopal à Harlem.

18. Portrait d'une vieille femme. Musées réunis à Utrecht. P. 77.

19. Triptyque de la famille Stoop à Dordrecht. Pl. XLII; p. 85.

20. La Sainte Vierge avec l'Enfant. Galerie de Cassel. Pl. XLIII; p. 85 [2]). Un autre exemplaire se trouve dans la collection H. Vieweg à Braunschweig.

21. La Sainte Vierge avec l'Enfant, un ange, deux donateurs, et leurs patrons. Portant les initiales A. D. F. et datant de 1550—53. Appartenant à M. van Suchtelen van de Haare à Rijsenburg. Pl. LXI, p. 85.

22. L'Adoration des Rois Mages. Portant les initiales K. M. D. et la date 1555. Musée de Valenciennes [3]).

23. L'Adoration des Rois Mages. Musée à Bonn. (Collection Wesendonck.)

---

[1]) Voir la reproduction: Max J. Friedländer. Die Niederländ. Romanisten. Pl. 15.

[2]) Le tableau fut confié à titre de prêt par le Musée d'État à Berlin.

[3]) „Geborgene Kunstwerke aus dem besetzten Nordfrankreich", 1918. N. 431. Avec la reproduction.

OEUVRES ATTRIBUÉES ABUSIVEMENT À JEAN VAN SCOREL

1. Le Mont Calvaire. Musée de Bonn. Pl. L; p. 55.

2. Portrait d'homme. Château de Warwick [1]).

3. Portrait du pape Adrien VI. Hanovre, Musée Kestner.

4. Portrait d'une vieille femme. Galerie Nationale à Rome.

5. Portrait de femme. Berlin, Musée de l'État. No. 1202.

6. Portrait d'homme. Pinacothèque de Munich. No. 1018. (École d'Amsterdam).

7. Portrait d'homme. Pinacothèque de Turin. (Style de Jacob Cornelisz [2]).

8. Portrait de femme avec, dans le fond, un paysage. Düsseldorf. Académie no. 1.

9. Portrait de l'anabaptiste David Joris. Musée de Bâle.

10. Portrait d'Érasme. Appartenant à M. Ortt von Schonauwen à Arnhem.

11. Portrait d'un pèlerin. Appartenant à M. Beets. Amsterdam. (Oeuvre de jeunesse d'Antonio Moro).

12—13. Deux portraits de donateurs. Volets d'un triptyque. Musée de Cologne. (No. 401—402. Attribution abandonnée.)

14—15. Deux autres volets, représentant chacun un donateur avec son patron. „Gothisches Haus" à Wörlitz [3]).

16—17. Deux portraits. Époux. Petrograd, Galerie de l'Ermitage. (Attribution abandonnée.)

18. Vieille copie de la Marie-Madeleine du Musée National à Amsterdam. Musée de Palerme.

19. La Sainte Vierge avec l'Enfant. Rotterdam, Musée Boymans. P. 85.

---

[1]) Dans un payssage. Avec la devise: „Dieu le veult". Mentionné par Bode comme une oeuvre de provenance douteuse, dans „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen". II, 1881, p. 214.

[2]) Oud-Holland, XXXII (1914); avec la reproduction.

[3]) Scheibler, dans le „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", II, 1881, p. 211.

20. Le Repos apres la fuite en Égypte. Collection Rath à Budapest. (Oeuvre du „Maître des demi-figures de femmes".)

21. Lucrèce se tuant; dans le fond, sa chambre et des personnages entrant. Collection G. P. Boyce à Londres [1]).

Pour le tableau qui se trouve dans la Galerie de Cassel, représentant deux époux avec leurs enfants, ainsi que pour les portraits de Pierre Bicker et de sa femme Anna Codde, datant de 1529, et conservés au château „De Pol" près de Voorst, voir ci-dessus p. 77, ainsi que W. Cohen, Zeitschrift für bildende Kunst 1913—'14, p. 33 et Friedländer: Von Eyck bis Breughel, 2°. éd. (1921) p. 168.

QUELQUES REMARQUES SUR LES DESSINS DE SCOREL

On connaît deux dessins authentiques de Scorel:

1°. Un paysage rocheux, avec un sentier et un pont fortifié; par-dessous le pont s'aperçoit un château. Collections du British Museum (1909, I, 9, 7). Fait à la plume, en bistre, légèrement lavé; dimensions: 208 sur 155 millimètres. Signé: IO. SCO., et, entre les deux abréviations, la marque d'atelier. Reproduit dans „Vasary Society Reproductions" VI, n°. 17. — À l'envers, une ébauche de paysage: un château avec deux tours, et des arbres. — On a affaire sans doute à la feuille d'un album à dessins. Tout nous porte à croire que le dessin fut exécuté aux environs de 1520, c'est-à-dire durant le séjour en Carinthie. Cf. p. 30.

2°. La Vocation de Saint Pierre, dessin mentionné p. 98 et reproduit Pl. XXXI. Conservé au Musée Boymans à Rotterdam. Dessiné à la plume: lavé brun, brun-rougeâtre et vert-bleuâtre et rehaussé avec du blanc. Dimensions: 295 sur 463 millimètres; signé „Schorel". Cf. N. Beets, dans le catalogue de dessins, qui se trouve dans le supplément du „Catalogus der Tentoonstelling van Noord-Nederlandsche Schilder- en Beeldhouwkunst vóór 1575". (Utrecht 1913), p. 63.

Un dessin, représentant la tête d'une jeune fille (crayon rouge) conservé au Cabinet des Estampes à Berlin, vol. VII, no. 2725, et attribué à Scorel, n'est pas du maître.

Un dessin au charbon, représentant une tête de femme, dans la collection Malcolm (British Museum) ne peut pas non plus être considéré comme étant de lui.

[1]) Petit tableau romaniste. Burlington Fine Arts Club. Exhibition of pictures by masters of the Netherlandish and allied schools of XV and early XVI centuries. London 1892, p. 15.

BIBLIOGRAPHIE

MARINO SANUTO *Diarii* (1523). Éd. Venise 1892. XXXIV, C. 226.

GIORGIO VASARI, *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori ed architettori.* (I éd. 1550). Éd. Milanesi. Tome VII, Florence 1881, p. 583.

LODOVICO GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi.* (1567). Éd. Anvers 1581, p. 143.

CHRISTIANUS ADRICHOMIUS, *Urbis Hierosolymae descriptio* (1585). Coloniae Agrippinae, 1597. — *Theatrum Terrae Sanctae et Biblicarum historiarum cum tabulis geographicis*.... etc. Coloniae Agrippinae, 1600.

CAREL VAN MANDER, *Het Schilderboek*, Harlem 1604, fol. 234—236.

MARCUS VAN VAERNEWIJCK, *De Historie van Belgis*, Antwerpen, 1619; fol. 119 v. et 120.

PH. B. (BLOMMAERT), *Messager de Gand*, 1841, p. 334.

PASSAVANT, *Kunstblatt*, 1841, v. 426.

RATHGEBER, *Annalen*, 1844, I, p. 237.

NAGLER, *Künstler-Lexicon*, 1845, XV, p. 503.

MERLO, *Nachrichten*, 1850, I, p. 410.

KRAMM, *Levens en Werken*, 1861, V, p. 1485.

MICHIELS, *Histoire de la peinture flamande*, 1868, V, p. 150.

J. VAN VLOTEN, *Nederlandsche Kunstbode*, 1874, p. 12.

S. MULLER FZ., *De schilderijen van Jan van Scorel in het Museum Kunstliefde te Utrecht.* Utrecht, 1880.

——, „Jan van Scorel als ingenieur". Obreen's *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, III, (1880—'81) p. 243.

——, „Jan van Scorel en Gustaaf Wasa." Obreen's *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, V, 1882—'83, p. 1.

L. VAN HASSELT, „Contract van het kapittel van St. Marie te Utrecht en Jan van Oen, over het maken van het oxaal in de kerk, volgens het ontwerp van Jan van Scorel". In Obreen's *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis*, V, 1882—'83; p. 331.

C. E. TAUREL, *L'art chrétien en Hollande et en Flandre.* Bruxelles, 1881, II, p. 61.

KARL JUSTI, „Jan van Scorel", dans *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, II, 1881, p. 193.

L. SCHEIBLER und W. BODE, „Verzeichniss der Gemälde des Jan van Scorel". *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, II, 1881, p. 211.

R. VON EITELBERGER, „Das Altarbild von Johannes Scorel, in Ober-Vellach in Kärnthen". *Repertorium fur Kunstwissenschaft.* 1882, p. 87.

WOLTMANN und WOERMANN, *Geschichte der Malerei.* Leipzig 1882, II, p. 494, 536; III, p. 1118.

HENRI HYMANS, *Le livre des peintres de Carel van Mander*, Paris, 1884, I, p. 306.

WH. ANTON NEUMANN, „Jan Schoreels Zeichnung der Stadt Jeruzalem", *Kunstchronik*, 1884, p. 112, 666.

L. PH. C. VAN DEN BERGH, „De Kronyk van de Zijp", *Bijdragen voor Vaderlandsche Geschied. en Oudheidkunde*, 3e serie, III, 1886, p. 217.

HANN, „Meister Jan Scorel und das Obervellacher Altarbild". *Klagenfurter Gymnasialprogramm*, 1888.

A. VON JAKSCH, „Die Scorelsche Altertafel zu Obervellach und ihre Stifter". *Neue Carinthia* (Klagenfurt), I, 1890, p. 81.

A. DE TICHELER, „Schilderwerk te Warmenhuizen; Jan van Scorel." *Dietsche Waranda*, III, 1890, p. 583.

HENRI THODE, *Der Ring des Frangipani*, Ire éd. 1894. 4me éd. Frankfurt am Main, 1909.

C. HOFSTEDE DE GROOT. Bespreking van de „Tentoonstelling van oude Schilderkunst te Utrecht", 20 Aug.—1 Oct. 1894. *Nieuwe Rotterdamsche Ceurant*, Sept. 1894. (Feuilleton.)

MAX J. FRIEDLÄNDER, „Ausstellung älterer Gemälde in Utrecht." *Repertorium für Kunstwissenschaft* XVII, 1894, p. 405.

J. SIX, „Arnoldus Buchelius, Res Pictoriae". *Oud Holland* XIII, 1895, p. 97.

J. FEITH, *Bulletin van den Oudheidk. Bond*, 1899—1900, p. 24.

FRANS DÜLBERG, *Althollländische Gemälde im Erzbisschöflichen Museum zu Utrecht*, Haarlem, 1904.

——, *Frühholländer in Italien*, Haarlem, 1906.

MAX J. FRIEDLÄNDER, „Das Inventar der Sammlung Wyttenhorst". *Oud-Holland*, XXIII, 1905, p. 65.

TH. VON FRIMMEL, „Zum Altarwerk des Jan Scorel in Ober-Vellach", *Blätter für Gemäldekunde*, II, 1906, p. 167.

G. VON KALCKEN en J. SIX; *Peintures Ecclésiastiques du Moyen-Age de l'époque d'art de Jan van Scorel et Jacob van Oostzanen.* Londres-Haarlem, 1903—'06.

A. BREDIUS, „Le Musée Kunstliefde". *L'Art*, 1907, p. 75.

MAX J. FRIEDLÄNDER, *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, XXIX, 1907, c. 38.

J. KIRBY GRANT, „The collection Johnson at Philadelphia", *The Connoisseur* XXI, 1908, p. 143.

M. J. BINDER, *Studien zur Entwickelungsgeschichte des Malers Jan Scorel*, Mayence 1908.

WALTER COHEN, „Die Ausstelling alter Gemälde aus Wiesbadener Privatbesitz". *Cicerone* II, 1910, p. 222.

GUSTAV GLÜCK, „Ein neugefundenes Werk Jan Scorels". *Cicerone* II, 1910, p. 589.

HANS JANTZEN, „Jan Scorel und Bramante". *Cicerone* II, 1910, p. 646.

G. GRONAU. „Zu Scorels römischen Aufenthalt", *Kunstchronik N. F.* XXII (1911), p. 160.

PIERRE BAUTIER, *L'art Flamand et Hollandais*, juillet 1911. (*Onze Kunst* X) .

G. I. HOOGEWERFF, *Nederlandsche Schilders in Italië in de XVIe eeuw.* Utrecht, 1912, p. 185.

——, „Jan van Scorel", *Onze Eeuw*, 1915, p. 209 svv. et 394 svv.

WALTER COHEN, „Die Ausstelling frühholländischer Malerei und Plastik in Utrecht". *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1914, p. 32.

FRANZ DÜLBERG, „Die Utrechter Ausstelling frühholländischer Kunst", *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, 1913, p. 243.

J. F. M. STERCK, „Verzen van Alardus Aemstelredamus op Joan van Scorel", *Het Boek*, 1914, p. 17.

——, „Het Gedicht van Alardus op Scorel's Ecce Homo". *Het Boek*, 1914, p. 209.

H. E. VAN GELDER, „Nieuws over Jan van Scorel", *Oud-Holland* XXXVI, 1918, p. 177.

Dr. GRETE RING, „Zu Jan van Scorels Obervellacher Altar". *Kunstchronik*, 17 Mai 1918. C. 329.

J. F. M. STERCK, „De Calvarieberg door Jan van Scorel in de Oude-Kerk te Amsterdam". *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum*. 1918.

——, „Joannes Scorel en Joannes Secundus". *Het Boek*, 1921, p. 213.

J. DE HULLU, „De Zijpe in West-Friesland omstreeks 1553". *Tijdschrift van het Koninklijk Aardrijkskundig Genootschap*, 2me série, XXXVII, 1920, p. 74.

MAX J. FRIEDLÄNDER, „*Von Eyck bis Brueghel* 2e Ed. Berlin 1921, p. 160 et 200.

——, „*Die Niederländischen Manieristen*". Leipzig 1922.

Articles qui concernent la controverse saugrenue relative à la question de savoir si Scorel est ou non le „Maître de la Mort de la Vierge".

ALFRED VAN WURZBACH, „Zur Rehabilitierung Jan Schoreels", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1883, p. 45.

KARL WOERMANN, *Kunstchronik*, 1883, p. 168.

L. SCHEIBLER, *Repertorium*, 1884, p. 59.

A. VON WURZBACH, *Kunstchronik*, 1884, p. 112.

H. SEMPER, „Jan Schoreel, der Meister vom Tode der Maria". *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1886, p. 83.

O. EISENMANN, „Der Meister des Todes Mariä ist nicht Jan van Scorel". *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1886, p. 145.

H. SEMPER, *Kunstchronik* 1886, p. 365, 612.

H. TOMAN, *Kunstchronik*, 1887, p. 627, 643.

W. SCHMIDT, *Kunstchronik* 1888, p. 81.

H. TOMAN, *Jan van Scoreel und die Geheimnisse der Stilkritik*, Prag 1888.

A. VON WURZBACH, Recension de l'oeuvre citée. *Kunstchronik*, 1888, p. 556.

W. BODE, *Repertorium*, 1889,

H. TOMAN, „Studiën über Jan van Scoreel, den Meister vom Tode Mariä", *Beiträge zur Kunstgeschichte* VIII, Leipzig 1889.

W. Schmidt, *Repertorium*, 1889, p. 41, 215.
W. Bode, *Repertorium*, 1889, p. 72.
L. Scheibler, *Repertorium*, 1889, p. 328, 437.
A. von Jaksch, *Repertorium*, 1890, p. 417.
Ed. Firmenich-Richartz, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1894, p. 187.
Fr. Haack, „Die St. Blasius Kapelle. Beitrag zur Apt-Scorel-Frage." *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1898, p. 249.
A. von Wurzbach, „Die Scoreelfrage." *Niederländisches Künstlerlexicon* II, 1910, p. 599.

LISTE DES PLANCHES

36. PORTRAIT DE CORNELIS VAN DER DUSSEN, SECRÉTAIRE DE LA VILLE DE DELFT (1550). Musée de l'État à Berlin.
37. BATHSÉBA AU BAIN. Musée National à Amsterdam.
38. LA MORT DE CLÉOPÂTRE. Collection de Stuers. Musée National à Amsterdam.
39. LA REINE DE SABA VISITANT SALOMON. Musée National à Amsterdam.
40. LE BAPTÊME DANS LE JOURDAIN. Musée „Frans Hals" à Harlem.
41. LE TRIPTYQUE DE WEZELAAR (1557—'60). Autrefois à Harlem, chez M. Wezelaar, aujourd'hui dans une collection privée à Berlin.
42. PORTRAIT DE JEAN DIERT, ÉCHEVIN DE GOUDA. Musée Épiscopal à Harlem.
43. PORTRAIT D'EMMETGE VAN SOUBURGH, ÉPOUSE DE JEAN DIERT. Musée Épiscopal à Harlem.
44. LA VIERGE AVEC L'ENFANT. Musée de l'État à Berlin.
45. LE TRIPTYQUE STOOP à Dordrecht. Par un imitateur de Scorel.
46. LA VIERGE AVEC L'ENFANT. Atelier de Scorel. Musée de Cassel.
47. LUCRÈCE SE TUANT. Par l'aide principal de Scorel. Revers de panneau de l'homme malade. Musée de l'État à Berlin.
48. LA SAINTE CÈNE. Par l'aide principal de Scorel. Musée Royal à Bruxelles.
49. LES TROIS CROIX. Par un romaniste brabançon, imitateur de Scorel. Musée de Bonn.
50. LES TROIS CROIX. Panneau central d'un triptyque. Par Scorel et ses aides. Propriété M. Komter à Amsterdam.
51. LES TROIS CROIX. Triptyque. Réplique d'atelier. Église du Béguinage à Amsterdam.
52. LE PÉCHÉ ORIGINAL. Revers des volets du triptyque précédent.
53. REVERS DES DEUX VOLETS DU MUSÉE ARCHIÉPISCOPAL D'UTRECHT. (voir n°. 17). Par un des aides de Scorel.
54. SAINTE HÉLÈNE RECONNAISSANT LA VRAIE CROIX. Panneau central du triptyque de l'église de Breda (1541—'43). Atelier de Scorel.
55—56. GUÉRISON MIRACULEUSE PAR LA SAINTE CROIX. — LA VICTOIRE DE CONSTANTIN SUR MAXENCE. — Volets du droite du triptique à Breda. Atelier de Scorel.
57—58. ST. JERÔME SE CHÂTIANT. — ST. HUBERT ADORANT L'APPA-

RITION DE LA CROIX. — Revers des volets de droite du triptyque à Breda.

59. TRIPTYQUE VISSCHER—DE GEER. Par un imitateur de Scorel. Musée Municipal à Utrecht.

60. LA SAINTE VIERGE AVEC UN DONATEUR. Par un imitateur de Scorel. Panneau découvert à Utrecht.

61. LA SAINTE VIERGE ET L'ENFANT, avec deux donateurs et leurs patrons. Par un imitateur de Scorel. Propriété M. O. van Suchtelen van de Haare à Rijsenburg.

62. INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINTE MARIA À UTRECHT. Dans le fond le jubé fait par Scorel. Tableau de Pierre Saenredam, 1641. Musée National à Amsterdam.

63. INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINTE MARIE À UTRECHT. À gauche le jubé fait par Scorel. Dessin de Pierre Saenredam. Collection Six à Amsterdam.

64. *a* et *b*. JUBÉ FAIT PAR SCOREL. Vieux dessins. Le premier par Saenredam (1636). Cabinet des Estampes à Amsterdam. Détail. — Le second par C. Hardenberg, (mort en 1790). Archives de la ville d'Utrecht.

65. PORTRAIT DE JEAN VAN SCOREL À L'ÂGE DE 65 ANS par Antonio Moro. Autrefois placé au-dessus de son tombeau. Society of Antiquaries. Burlington House à Londres.

66. LE TOMBEAU DE SCOREL, dessiné par Aernout van Buchel.



1. Le Triptyque d'Obervellach (1520). Ouvert.



2. Le Triptyque d'Obervellach. Panneau central.



3. Triptyque d'Obervellach. Face postérieure du panneau central.




4. Triptyque d'Obervellach. Les volets. (Avant la restauration de 1912.)



5. Triptyque d'Obervellach. Le revers des volets. (Avant la restauration de 1912.)



6. Triptyque d'Obervellach. Détail: le groupe principal. (Avant la restauration de 1912.)



7. Triptyque d'Obervellach. Détail: le groupe de gauche. (Avant la restauration de 1912.)



8. Portrait du pape Adrien VI (1523). Maison du Recteur de l'Université à Louvain.



9. Portrait du Pape Adrien VI. Gravé d'après Scorel.



10. „Le Dimanche des Rameaux". Panneau central du triptique de Lochorst (1525—27).
Château de Heeswijk.



11. Triptyque de Lochorst. Détail: la tête du Christ.



12 Triptyque de Lochorst. Les volets. Château de Heeswijk.





13. Les membres de la Confrérie de Jérusalem à Utrecht (1525—26).
Première série. Musée municipal d'Utrecht.





14. Les membres de la Confrérie de Jérusalem à Utrecht (1525—26). Seconde série.
Musée Municipal d'Utrecht.



15*a*. Les membres de la Confrérie de Jérusalem à Harlem (1527—28.) Partie de gauche. Musée „Frans Hals" à Harlem.



15*b*. Les membres de la Confrérie de Jérusalem à Harlem (1527—28). Partie de droite. Musée „Frans Hals" à Harlem.



16. Portrait d'Agathe van Schoonhoven (1529.) Galerie Doria a Rome.



17. Portrait d'un écolier (1531). Musée Boymans à Rotterdam.



18. Portrait de George van Egmont (1532). Château Offel à Noordwijk.





19. Les membres de la Confrérie de Jérusalem à Utrecht (1535). Musée Municipal d' Utrecht.

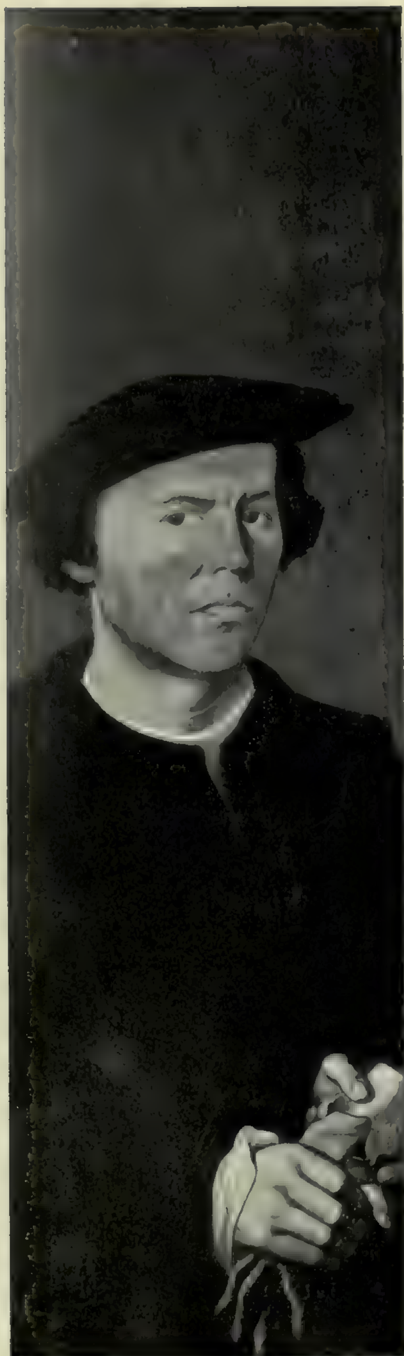
De Ioan. Secundo



Talis Ioannes oculis eram & ore Secundus,
Festinans quintam claudere Olympiadem;
Prævenit cita mors. at, docti dextra Scorelli
Quam dederat, vitam lædere non potuit.

Hadr. Marius, frater.

20. Portrait du poète Janus Secundus. Gravé d'après Scorel.




21. Portraits de deux donateurs. (Volets d'un triptyque perdu.) Musée Archiépiscopal d'Utrecht.



22. Portrait d'Agathe van Schoonhoven (± 1540). Château de Windesheim.



23. Portrait d'Agathe van Schoonhoven (± 1545). Collection feu M. de Stuers.
Musée National à Amsterdam.



24. L'Adoration des Rois Mages. Chapelle du château Nieuwenbroek.



25. Sainte Marie Madeleine (± 1535). Musée National à Amsterdam.



26. Le bon Samaritain (1537). Propriété M. A J. Derkinderen. - Amsterdam.



27. La Présentation au Temple. Musée National à Vienne.



28. Le Baptême dans le Jourdain. Musée de l'État à Berlin.



29. David tuant Goliath. Galerie de Dresde.



3a. La Vocation de St. Pierre. Musée National à Amsterdam. Propriété M. B. W. F. van Riemsdijk.



31. La Vocation de St. Pierre. (Dessin.) Musée Boymans à Rotterdam.



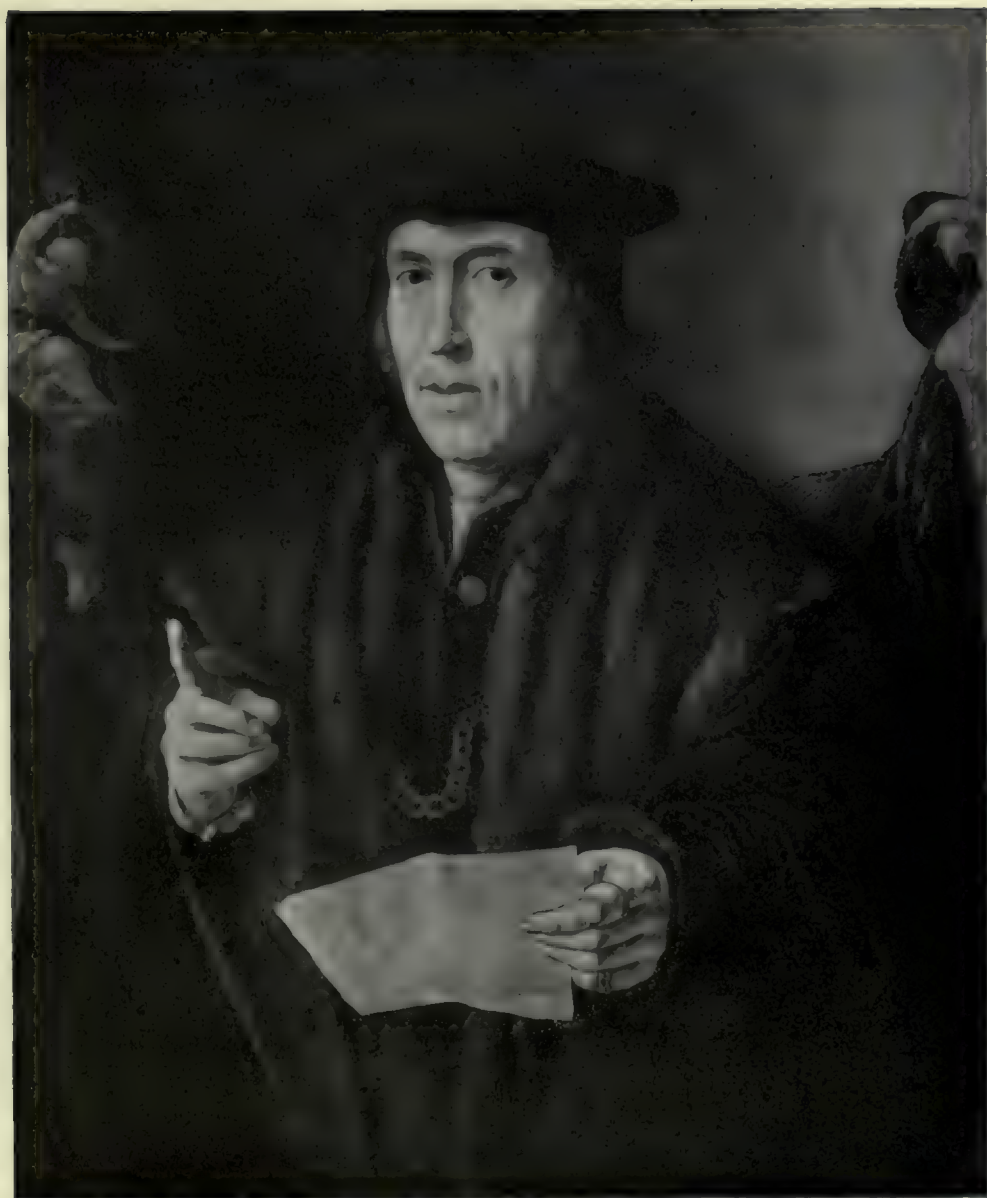
32. Portrait de Daniel de Hertoghe avec sa famille. Musée Municipal à Groningue.



33. Portrait d'un pèlerin. Vente de la Collection Chillingworth à Luzerne 1922.



34. Portrait d'un homme malade. Musée de l'État à Berlin.



35. Portrait d'un magistrat. Wilton House. Collection Earl of Pembroke.



36. Portrait de Cornelis van der Dussen, sécrétaire de la ville de Delft (1550).
Musée de l'État à Berlin.



37. Bathséba au bain. Musée National à Amsterdam.



38. La Mort de Cléopâtre. Collection feu M. de Stuers. Musée National à Amsterdam.



39. La Reine de Saba visitant Salomon. Musée National à Amsterdam



40. Le Baptême dans le Jourdain. Musée Municipal „Frans Hals" à Harlem.



41. Le Triptyque de Wezelaar (1557—60). Autrefois à Harlem, maintenant dans une collection privée à Berlin.



42. Portrait de Jean Diert, échevin de Gouda (± 1560). Musée Épiscopal à Harlem.



43. Emmetje van Souburgh, épouse de Jean Diert (± 1560). Musée Episcopal à Harlem.



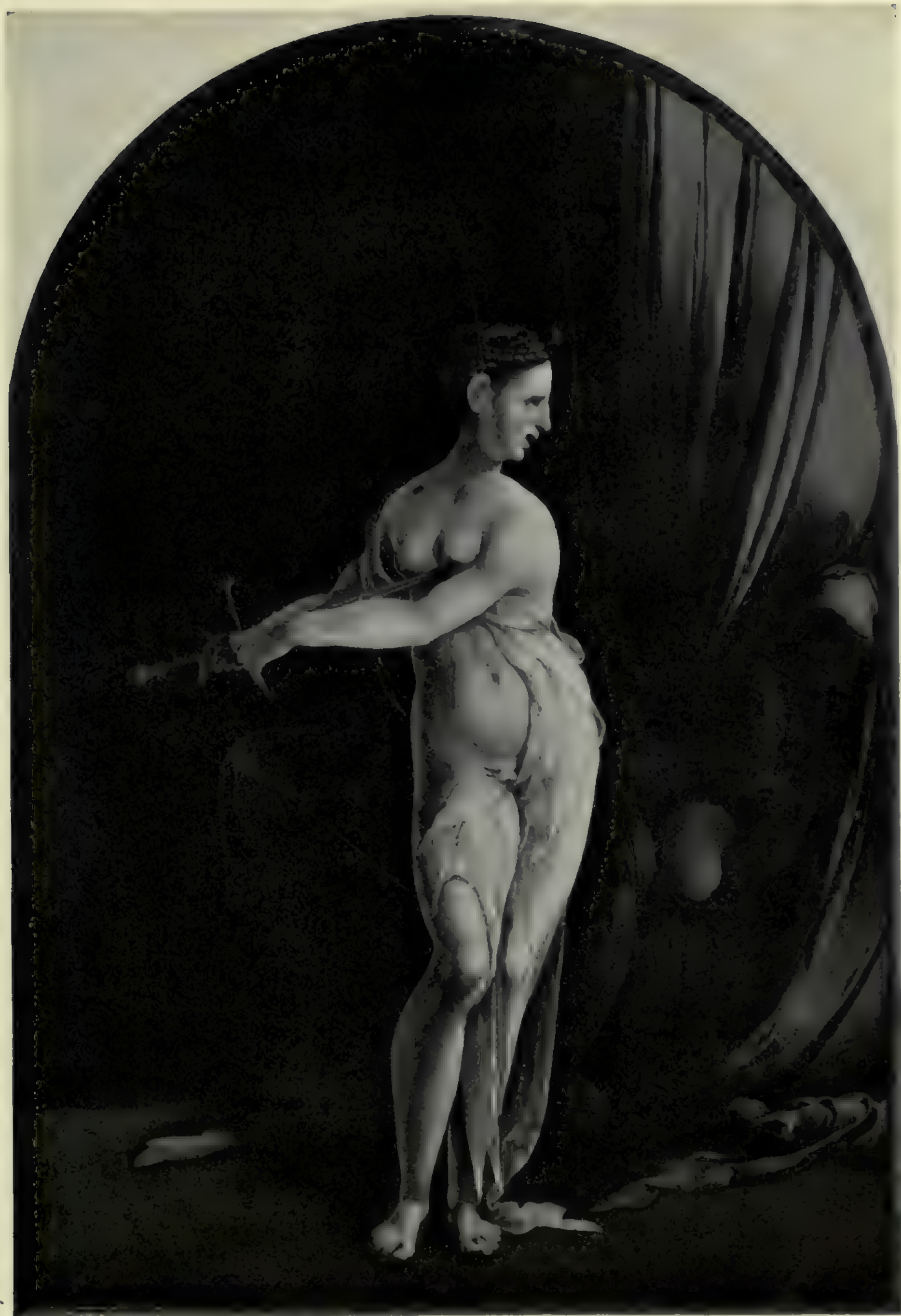
44. La Vierge avec l'Enfant (± 1540). Musée de l'État à Berlin.



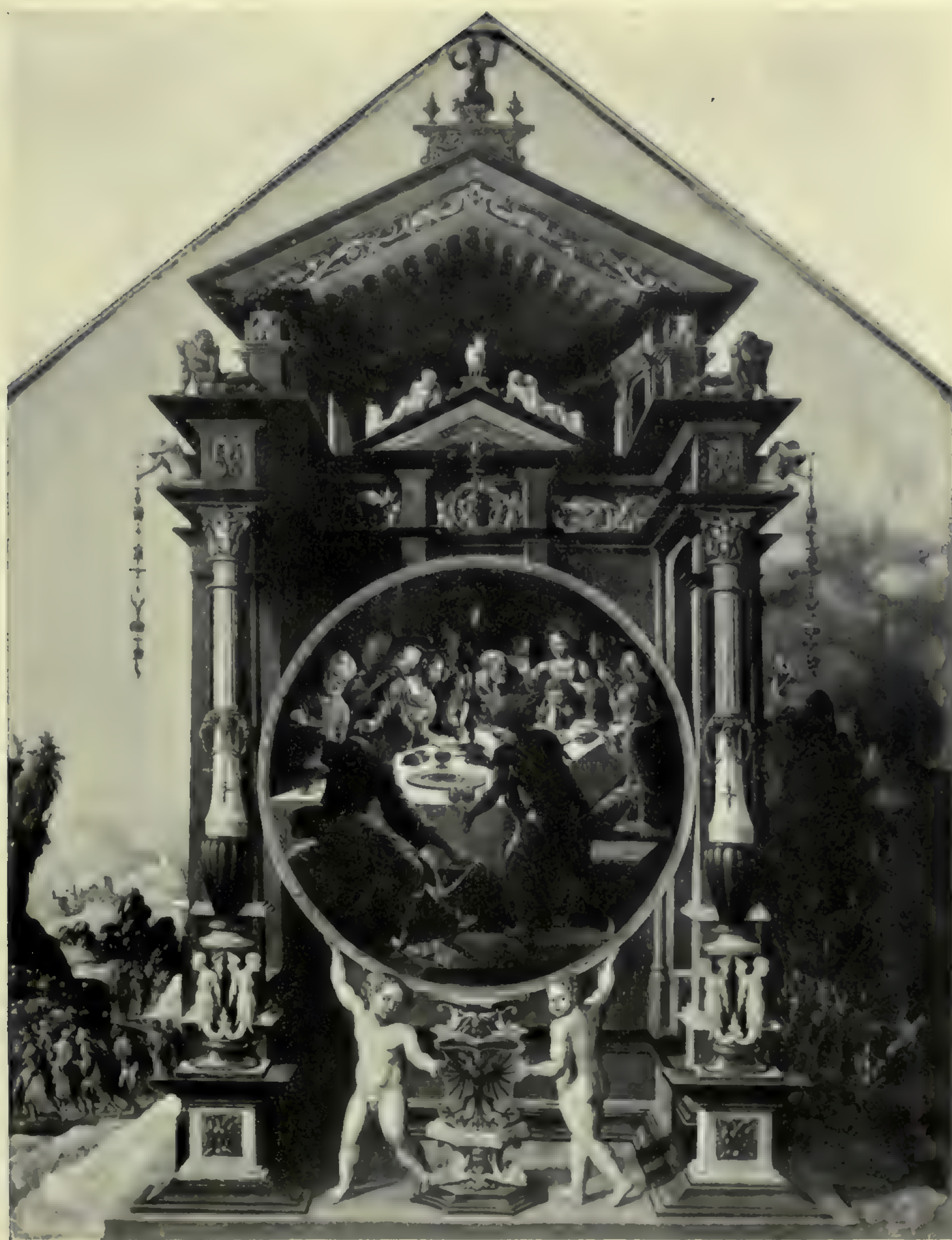
45. Le Triptyque de la famille Stoop à Dordrecht, par un imitateur de Scorel.



46. La vierge avec l'Enfant. Atelier de Scorel. Musée de Cassel.



47. Lucrèce se tuant, par l'aide principal de Scorel. Revers du panneau avec le portrait de l'homme malade (Pl. 34). Musée de l'État à Berlin.



48. La Sainte Cène, par l'aide principal de Scorel. Musée Royal de Bruxelles.



49. Les trois Croix. Par un romaniste brabançon, imitateur de Scorel. Musée de Bonn.



50. Les trois Croix. Panneau central d'un triptyque, par Scorel et ses aides.
Propriété M. Komter, Amsterdam.



51. Les trois Croix. Triptyque. Réplique d'atelier. Église du Béguinage à Amsterdam.





52. Le Péché Original. Revers des volets du triptyque précédent.





53. Revers des deux volets du Musée Archiépiscopal à Utrecht (Pl. 21). Par un des aides de Scorel.



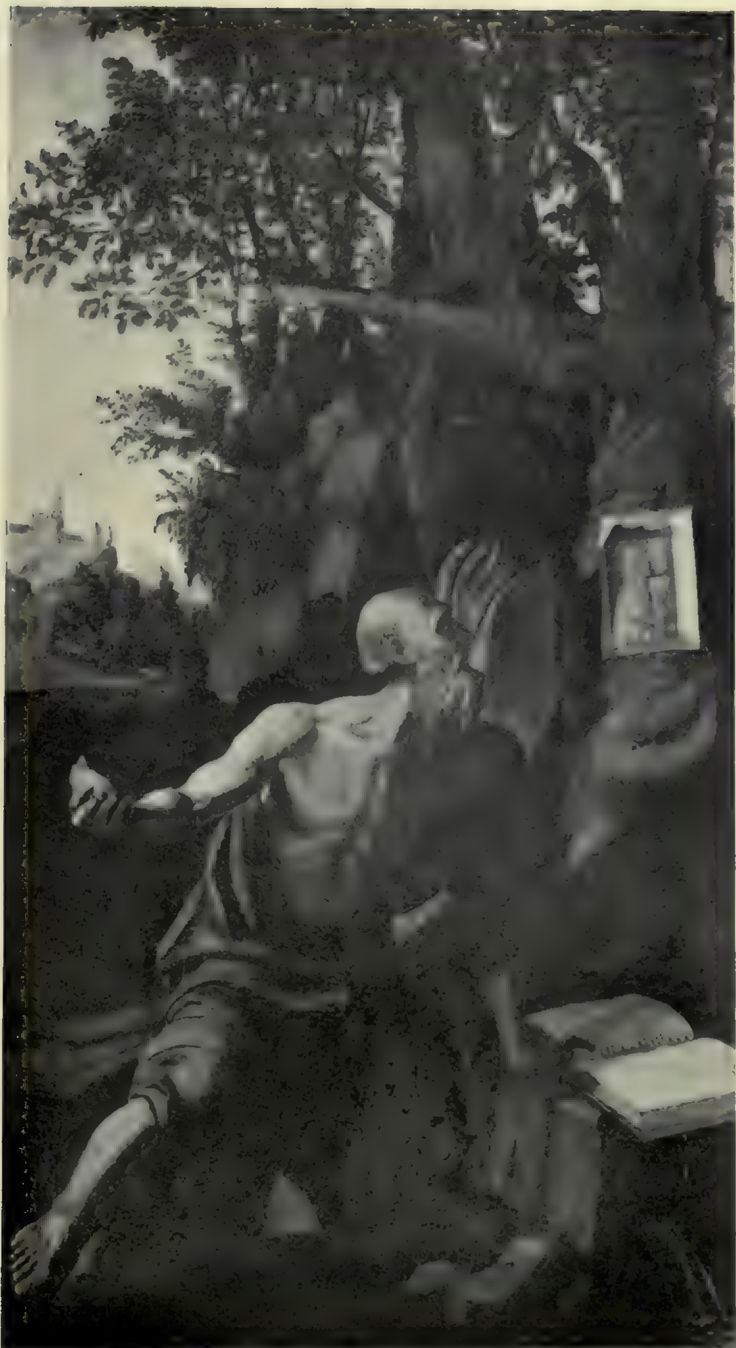
54. Sainte Hélène reconnaissant la vraie Croix. Panneau central du triptyque dans l'église à Breda (1541—43). Par Scorel et ses aides.



55. Guérison miraculeuse par la Sainte Croix. Volet de gauche du triptyque à Breda.



56. La Victoire de Constantin sur Maxence. Volet de droite du triptyque à Breda.



57. St. Jerôme se châtiant. Revers du volet de gauche du triptyque à Breda.



58. St. Hubert, adorant la vision de la S. Croix. Revers du volet de droite du triptyque à Breda.



59. Triptyque Visscher — de Geer. Par un imitateur de Scorel. Musée Municipal d'Utrecht.



60. La Sainte Vierge avec un donateur. Par un imitateur de Scorel ou une replique de son atelier.



61. La Sainte Vierge et l'Enfant, avec deux donateurs et leur patrons. Par un imitateur de Scorel (monogrammist A. D.) Propriété. M. O. van Suchtelen van de Haare à Rysenburg.



62. Intérieur de l'église Sainte Marie à Utrecht. Dans le fond le jubé fait après le projet de Scorel. (Tableau de Pierre Saenredam, de 1641, dans le Musée National à Amsterdam.)



63. Intérieur de l'église Sainte Marie à Utrecht. À gauche le jubé fait après le projet de Scorel. (Dessin par Pierre Saenredam; collection Six à Amsterdam.)



A.

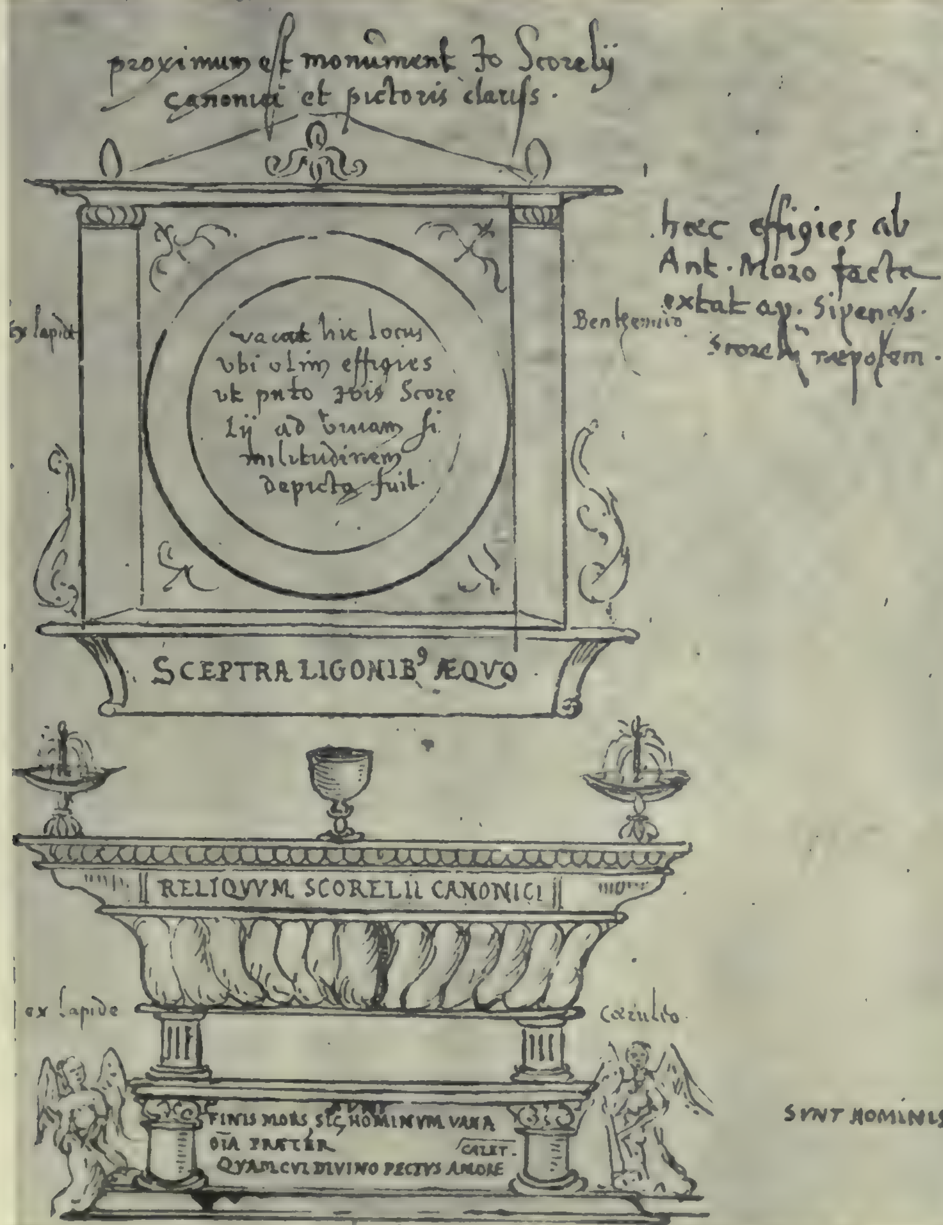


B.

64. Jubé fait après le projet de Scorel. Vieux dessins: A. par P. Saenredam (1636—détail). Cabinet des Estampes à Amsterdam. — B. par C. Hardenberg (mort en 1790). Archives de la ville d'Utrecht.



65. Portrait de Jean van Scorel à l'âge de 65 ans, par Antonio Moro et dédié au maître. Autrefois au dessus de son tombeau. Burlington House à Londres.



66. Le Tombeau de Scorel, autrefois dans l'église de Sainte Marie, dessiné par Arnoldus Buchelius.